

Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft

## **Athenäum 10. Jahrgang**

Jahrbuch für Romantik

Schöningh  
Paderborn [u.a.]  
2000

ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik



# ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik

10. Jahrgang 2000

Herausgegeben von

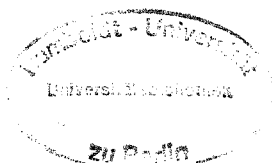
Ernst Behler † (Seattle) · Manfred Frank (Tübingen)  
Jochen Hörisch (Mannheim) · Günter Oesterle (Gießen)

**Ferdinand Schöningh**

Paderborn · München · Wien · Zürich



PA 5871




Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

*Athenäum*: Jahrbuch für Romantik. – Paderborn; München;  
Wien; Zürich: Schöningh.

Erscheint jährlich. – Aufnahme nach Jg. 1. 1991  
ISSN 0940-516X

Jg. 1. 1991 –

Einbandgestaltung: Anna Braungart, Regensburg

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier  ISO 9706

© 2000 Ferdinand Schöningh, Paderborn  
(Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, Jühlenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind  
urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den  
gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des  
Verlages nicht zulässig.

Printed in Germany. Herstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn

ISSN 0940-516X  
ISBN 3-506-70960-7

ZK = 20.12.00

# Inhaltsverzeichnis

<i>Editorial</i> Manfred Frank .....	7
--------------------------------------	---

## *Abhandlungen*

Wolf von Engelhardt: „Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt“: Goethes Aufsatz im Licht von Kants Vernunftkritik .....	9
---	---

Manfred Koch: Deutsche Welterleuchtung oder globaler Ideenhandel? Der Topos von der Übersetzung Deutschland in Goethes Konzept der ‚Weltliteratur‘ .....	29
---	----

Kai Nonnenmacher: Trübung und Betrübnis: Sinne und Medien der Wahlverwandtschaften .....	55
--	----

Justus Fetscher: Korrespondenzen der Sonne. Kosmologische Strukturen in Hölderlins <i>Hyperion</i> .....	77
--	----

Stephan Jaeger: Der spätrömantische Spalt. Lyrische Schreibweisen bei Brentano und Keats .....	110
--	-----

Marion Hiller: Müßiggang, Muße und die Musen – Zu Friedrich Schlegels Poetik und seiner „Idylle über den Müßiggang im Spannungsfeld antiker und moderner Bezüge“ .....	135
--	-----

Violetta Waibel: „Innres, äußres Organ“. Das Problem der Gemeinschaft von Seele und Körper in den <i>Fichte-Studien</i> Friedrich von Hardenbergs .....	159
--	-----

## *Marginalien*

Dorothea v. Chamisso: Ein wiederentdecktes Kinderbild Adelbert von Chamisso .....	183
--	-----

Christiane Kuchler Williams: Was konservierte den Bergmann zu Falun – Kupfer oder Eisenvitriol? Eine chemische Fußnote zu den Variationen des „Bergwerks zu Falun“ .....	191
--	-----

Roland Borgards: Doppelte Romantik. Vom literaturwissenschaftlichen Interesse an Michael Hagners „Homo cerebialis. Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn“ .....	199
---	-----

<i>Totengespräch</i> .....	
Kai Nonnenmacher: Dialektik der Wiederverzauberung. Novalis und Walter Benjamin .....	207
<i>Buchbesprechungen</i>	
Birgit Rehme-Iffert: Kunst als Metaphysikersatz? – Bettina Gruber/Gerhard Plumpe (Hg.): Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klusmann .....	217
Susanne Lulé: Die Erfindung der romantischen Oper aus dem Geist der Sinfonie. Carl Dahlhaus/Norbert Miller, Europäische Romantik in der Musik .....	224
Hanne Roswal Laursen: Claudia Becker: „Naturgeschichte der Kunst“. August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik .....	228
Jochen Hörisch: Der Romantiker Goethe. Anmerkungen zu Boyle monumentaler Goethe-Biographie .....	236
Martin Bondeli: Hegel, Fr. Schlegel und der Kampf um den richtig erneuerten echten Skeptizismus. Zu Klaus Viehwegs „Philosophie des Remis“ .....	242
Jörn Steigerwald: Albrecht Koschorke, „Körperströme und Schriftverkehr: Mediologie des 18. Jahrhunderts“ .....	251
Jörn Steigerwald: Johann Georg Wille (1715-1808): Briefwechsel. Hrsg. von Elisabeth Décultot, Michel Espagne, Michael Werner .....	256
Christiane Kranich: Zur Aktualität der Subjektivität in der Moderne – Zu: „Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität“. Hrsg. von R. L. Fetz, R. Hagenbüchle, P. Schulz .....	260
Jochen Hörisch: Der verfasste Körper. Eine überfällige Studie zur nicht nur romantischen Phantasie organischer Gemeinschaft .....	265
<i>Ideenzirkulation</i> .....	
Stéphane Michaud: Inhaltsverzeichnis von „Romantisme“ No. 99- 102 .....	271
<i>Anschriften der Mitarbeiter</i> .....	274
<i>In eigener Sache</i> .....	275

## Editorial

Unser *Athenäum* begrüßt das neue Jahrtausend im alten Gewand. Das betrifft nicht nur sein Outfit, sondern auch die bewährte Anlage, die aktuelle Forschungen zur Romantik (im weiten Sinne) präsentieren möchte (obwohl nach längerer Unterbrechung auch das Genre der *Totengespräche* wieder belebt wurde). Wir wollen es auch in Zukunft so halten und rücken ab von dem früher erwogenen Gedanken, in Zukunft nur mehr Themenhefte herauszubringen. Sie bedürfen langer Vorausplanung und behindern die Spontaneität, mit der sich Einsichten, gerade auch solche der Forschung, einzustellen pflegen. Größeres Gewicht haben wir auf den Rezensionen-Teil gelegt und wollen ihn, vom nächsten Heft an, durch Forschungsberichte verstärken.

Drei Beiträge – in Stil und Blickpunkt verschieden – sind Goethes Gedankenwelt gewidmet und kommen gerade noch rechtzeitig zum Beschluss eines Jubiläumsjahres. Wolf von Engelhardt nutzt seine naturwissenschaftlich-naturwissenschaftsgeschichtliche Kompetenz zur Erhellung eines bedeutenden wissenschaftstheoretischen Textes und zeigt Goethes allmähliches Abrücken von Kant zu Schelling als philosophischen Inspirationsquellen. Manfred Koch beleuchtet Goethes Rede von der ‚Weltliteratur‘ aus der Perspektive der im klassischen Deutschland verbreiteten Ansicht (Selbsteinschätzung?), die Deutschen seien keine originär schöpferische, sondern eine Übersetzernation; er zeigt auch, wie der kosmopolitische Begriff in der Zueignung durch die spätere Romantik ins nationale Fahrwasser gerät. Kai Nonnenmacher entdeckt überraschende Spuren einer Aufmerksamkeit auf mediale Vermittlung der Wahrnehmungswelt – bis hin zu ihrer technischen Mediatisierung, ja Ablösung – in Goethes *Wahlverwandtschaften*. – Justus Fetscher belehrt uns über eigentümliche Anspielungen auf Phänomene des Himmels (Sonne, Sterne, kosmische Bahnen) im *Hyperion* und legt einige der antiken und modernen Quellen frei, auf die sich Hölderlins umgestaltende Zueignung stützt. – Es folgen Arbeiten zur Romantik im engen Sinne: aus einer komparatistischen Sicht Stephan Jaeger, der Keats’ und Brentanos lyrischer ‚Auflösung des Subjekts im Text‘ nachfragt; Marion Hiller er-

innert – gegen den Hauptstrom der Interpretationen – an die antikenwissenschaftlichen, zumal platonischen Reminiszenzen, die in des ‚gräkomanen‘ Friedrich Schlegels *Idylle über den Müßiggang* eingehen. Und Violetta Waibel gibt so etwas wie eine Probe aus ihrem entstehenden Kommentar zu Novalis’ *Fichte-Studien*, indem sie Äußerungen zum Leib-Seele-Problem in eine gedankliche Ordnung bringt und mit Ansichten Kants und Fichtes vergleicht bzw. kontrastiert. *Marginalien* zu einer hübschen wiederentdeckten Zeichnung von Adelbert von Chamisso im Kindesalter (die auch den Titel des Bandes zierte); eine Aufklärung über die exakte chemische Natur der Vitriolisierung, die dem Bergmann von Falun in Schuberts Bericht widerfährt; und eine Reflexion auf den Einzug des naturalistischen Blicks auf das, was frühere Generationen die Seele nannten (im Anschluss an eine neuere Publikation von Michael Haner), bilden den Schluss des Hauptteils. Das von Kai Nonnenmacher erdachte *Totengespräch* zwischen Novalis und Walter Benjamin schlägt launig und anregend die Brücke zwischen dem Text- und dem Rezensionen-Teil.

## Wolf von Engelhardt

### „Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt“: Goethes Aufsatz im Licht von Kants Vernunftkritik

Goethe sagte mir ein Mal, daß wenn er eine Seite im Kant lese, ihm zu Mute würde, als träte er in ein helles Zimmer.  
A. Schopenhauer<sup>1</sup>

Mit dem unter dem Titel *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* bekannten Text hat Goethe sich in drei Epochen seines Lebens befaßt: Die erste Niederschrift<sup>2</sup> trägt keinen Titel und wurde am 28. April 1792 von Goethes Schreiber Schumann gefertigt. Am 10. Januar 1798 sandte Goethe diese Aufzeichnung an Schiller<sup>3</sup> und nannte sie *Kautelen des Beobachters*.<sup>4</sup> 1823 veröffentlichte Goethe den Text mit einigen kleineren Veränderungen und unter dem, wahrscheinlich von Riemer stammenden Titel *Der Versuch als Vermittler zwischen Objekt und Subjekt im Ersten Heft des Zweiten Bandes seiner Zeitschrift Zur Naturwissenschaft überhaupt*.<sup>5</sup> Die Geschichte dieses Textes von 1792 bis 1823 beleuchtet bedeutsame Stationen der Entwicklung von Goethes Denken über die Natur und ihre Erforschung.

#### 1. Die erste Aufzeichnung vom 28. April 1792

Als erste Arbeiten in der von ihm später *Farbenlehre* genannten Disziplin veröffentlichte Goethe im Verlag des Industrie-Comptoirs Wei-

<sup>1</sup> Arthur Hübcher (Hrsg.): Arthur Schopenhauer, Sämtliche Werke. Die Welt als Wille und Vorstellung, 2. Band, Wiesbaden 1949, S. 159.

<sup>2</sup> LA I 3, 285-295; II 3, 311-317. Es gelten die folgenden Abkürzungen:

WA = Goethes Werke, Weimarer Ausgabe.

LA = Goethes Schriften zur Naturwissenschaft, Leopoldina Ausgabe.

FA = Goethes Werke. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M.

Herwig = Goethes Gespräche, hg. v. Wolfgang Herwig.

KrV = Kant, Kritik der reinen Vernunft (B = Zweite Auflage).

KU = Kant, Kritik der Urteilskraft (A = Erste Auflage).

<sup>3</sup> WA IV 13,13.

<sup>4</sup> WA IV 13, 219.

LA I 3, 6-37; 450-452; II 3, 163-190; FA I 23/2, 15-50.

<sup>5</sup> LA I 8, 305-315; FA I 25, 26-36.

mar im Herbst 1791 die *Beiträge zur Optik, Erstes Stück*<sup>6</sup> und die *Beiträge zur Optik, Zweites Stück*.<sup>7</sup> Daraufhin erschien in der „Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung“ am 28. Januar 1792 eine Rezension des *Ersten Stücks*,<sup>8</sup> in welcher ein ungenannter Autor darlegte, daß man die von Goethe auf seine Weise erklärten prismatischen Farbenerscheinungen auch aus Newtons Theorie ableiten könne.

Es ist höchstwahrscheinlich diese Rezension, welche Goethe veranlaßt, am 28. April 1792 als Erwiderung den später *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* benannten Text zu diktieren. In dieser Aufzeichnung verfolgt Goethe eine neue Strategie, um sich gegen die Kritik des Rezensenten und gegen Newtons Theorie zu behaupten. Durch philosophische Erwägungen, nicht mittels empirischer Argumente, rechtfertigt und verteidigt Goethe seine Art, die prismatischen Farben im Versuch zu erzeugen und ihre Entstehung zu erklären. Er unternimmt dies im Sinn und mit dem Instrumentarium von Kants kritischer Philosophie, deren Kenntnis er nach der Rückkehr aus Italien durch Gespräche mit Jenaer Kantianern und ein eingehendes Studium der *Kritik der reinen Vernunft* und der *Kritik der Urteilskraft* erworben hatte.<sup>9</sup> Bisher hat man in Goethes Aufsatz die

<sup>6</sup> LA I 3, 6-37; 450-452; II 3, 163-190; FA I 23/2, 15-20.

<sup>7</sup> LA I 3, 38-53; II 3, 190-195; FA I 23/2, 51-66.

<sup>8</sup> LA I 3, 54<sub>16</sub>-58<sub>46</sub>; siehe auch LA I 7, 87<sub>8</sub>-90.

<sup>9</sup> Zu Goethes Kantstudien in Jahren 1789 – 1792:

Materielle Überlieferung

a Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (2. Aufl. Riga 1787) und *Kritik der Urteilskraft* (1. Aufl. Berlin und Libau 1790) in Goethes Bibliothek enthalten zahlreiche An- und Unterstreichungen sowie einige Randbemerkungen von Goethes Hand. Alle Seiten mit Goethes Markierungen sind reproduziert und erläutert in: Géza von Molnár: *Goethes Kantstudien*. Weimar 1994.

b Aufzeichnungen von Goethes Hand in seinem Nachlaß: Heft in Folio mit der Aufschrift „Eigene philosophische Vorarbeiten. Circa 1790“ (Kräuter), enthaltend die Kapitelüberschriften der *Kritik der reinen Vernunft*, B 1-512 (WA II 11, 377-380). – Tafel der Kategorien nach der *Kritik der reinen Vernunft* (WA II 11, 381). – Aufzeichnungen zu *Kritik der Urteilskraft* A §76, S. 335 (WA II 11, 381). – Aufzeichnungen zum Abschnitt „Systematische Vorstellung aller Grundsätze des reinen Verstandes“ der *Kritik der reinen Vernunft* B 197-294 (WA II 13, 463-465).

Zeugnisse

18. Februar 1789. Wieland an K. L. Reinhold (Herwig I, 470): „Goethe studiert seit einiger Zeit Kants Kritik pp. mit großer Applikation, und hat sich vorgenommen, in Jena eine große Konferenz mit Ihnen darüber zu halten.“

14. Juni 1789. K. L. Reinhold an Kant (Anmerkung 10, S. 140): „Wieland, Goethe und noch mehrere meiner Bekannten versichern mir einstimmig, daß die Art von indirekten Beweis, welche dies Schriftchen für die Probehaltigkeit Ihrer Philosophie ad hominem aufstellt, für die Sache selbst, die itzt von so vielen sogenannten Prüfern so sehr verdreht, verzerrt und verunstaltet wird, daß das Publikum nicht weiß,

Stimme Kants nicht vernommen. So meinte Karl Vorländer in seinem Buch über Kant, Schiller und Goethe in dieser Abhandlung übergehen zu können, „da sie Kant weder nennt noch von ihm beeinflusst erscheint“.<sup>10</sup> Vorländers Mißverständnis und ähnliche Ansichten späterer Autoren sind verständlich; denn Goethe verhält sich auch in dieser Abhandlung als „*ehrer Schweiger*“, wie er sich 1783 nannte<sup>11</sup>: erstens erwähnt er niemals den Namen Kants und zweitens verhüllt er die dem großen Erneuerer verdankte Verwandlung seines Naturverständnisses, indem er nur wenige Kantische Termini benutzt und ganz in seiner Sprache nach den Grundprinzipien der Transzendentalphilosophie verfährt. Schon am 1. November 1790 bewunderte Schiller in einem Brief an Körner diese Fähigkeit Goethes, Kants Philosophie produktiv zu rezipieren: „Er (Goethe) war gestern bei uns, und das Gespräch kam bald auf Kant. Interessant ist's, wie er alles in seine eigene Art und Manier kleidet und überraschend zurückgibt, was er las“.<sup>12</sup>

---

wie es dabei dran ist, von Wirkung sein müsse“. „Schriftchen“ : K. L. Reinhold: *Über die bisherigen Schicksale der Kantischen Philosophie*. In: Der Teutsche Merkur, Zweites Vierteljahr 1789, 3-37 und 113-135.

26. September 1790. Schuckmann an J. F. Reinhardt (Herwig I, 494): „Sein Studium scheint jetzt Kant ... zu sein.“

September 1790. A. v. d. Knesebeck (Herwig I, 496): „Endlich frage ich ihn: welches jetzt das neueste bemerkenswerteste Buch wäre? – Und er nannte trocken antwortend, wahrscheinlich um mich loszuwerden: Kants Kritik der Urteilskraft.“

6. Oktober 1790. Körner an Schiller (Herwig I 497): „Goethe ist acht Tage hier (in Dresden) gewesen und ich habe viel mit ihm gelebt; es gelang mir, ihm bald näher zu kommen, und er war mitteilender, als ich erwartet hatte. Wo wir die meisten Berührungspunkte fanden, wirst Du schwerlich erraten. – Wo sonst, als – im Kant! In der Kritik der teleologischen Urteilskraft hat er Nahrung für seine Philosophie gefunden.“

25. Oktober 1790. Goethe an J. F. Reichardt (WA IV 9, 235f.): „Kants Buch hat mich sehr gefreut und mich zu seinen früheren Sachen gelockt. Der teleologische Teil hat mich fast noch mehr als der ästhetische interessiert.“

1. November 1790. Schiller an Körner (Herwig I 497): „Er war gestern bei uns, und das Gespräch kam bald auf Kant. Interessant ist's wie er alles in seine eigene Art und Manier kleidet und überraschend zurückgibt, was er las; aber ich möchte doch nicht über Dinge, die mich sehr nahe interessieren, mit ihm streiten. Es fehlt ihm ganz an der herzlichen Art, sich zu irgend etwas zu bekenne n. Ihm ist die ganze Philosophie subjektivisch, und da hört denn Überzeugung und Streit zugleich auf. Seine Philosophie mag ich auch nicht ganz; sie holt zu viel aus der Sinnenwelt, wo ich aus der Seele hole. Überhaupt ist seine Vorstellungsart zu sinnlich und be-t a s t e t mir zu viel. Aber sein Geist wirkt und forscht nach allen Direktionen, und strebt, sich ein Ganzes zu erbauen – und das macht mir ihn zum großen Mann.“

<sup>10</sup> Karl Vorländer: *Kant, Schiller, Goethe*. Leipzig 1907, 153.

<sup>11</sup> Goethe an Lavater, Ende Dezember 1783. WA IV 6, 232.

<sup>12</sup> Herwig I 497.



Im *Ersten* wie auch im *Zweiten Stück der Beiträge zur Optik* kommen keine Termini der Kantischen Philosophie vor, so daß beide *Beiträge* wohl noch zu den „vorkantischen“ naturwissenschaftlichen Schriften Goethes zu rechnen sind. Dagegen bezeugt die Aufzeichnung vom 28. April 1792 deutlich Goethes Rezeption von Kants Philosophie. Es mag auf den ersten Blick befremdlich erscheinen, daß Goethe die Rechtfertigung einer vor-kantischen Arbeit auf Kant gründet. Doch kennzeichnet gerade dieser Umstand den Charakter von Goethes Rezeption der kritischen Philosophie. Die durch Kant veranlaßte Wandlung seiner Ansichten war kein unvermittelter Bruch mit der Vergangenheit, auch wenn Goethe später von seiner früheren Weltansicht abschätzig als „von einem steifen Realism und einer stockenden Objektivität“ sprach.<sup>13</sup> Die Kant-Rezeption war von solcher Art, daß Goethe durch Kant wohl eine Verwandlung seines Naturverständnisses erfuhr, welche aller Naturforschung der folgenden Jahre zu Grunde liegt, daß er sich aber gleichwohl durch Kant in Intentionen seiner bisherigen Naturstudien bestätigt fühlte.

Daß Goethe in der Aufzeichnung von 1792 durchweg im Sinne Kants argumentiert, um sein Verfahren in den *Beiträgen zur Optik* zu rechtfertigen, erkennt man am Leitfaden der An- und Unterstreichungen<sup>14</sup> in seinen Handexemplaren der *Kritik der reinen Vernunft* und der *Kritik der Urteilskraft*. Bei der folgenden Darlegung von Goethes Gedankengang werden in den Zitaten aus Kants Werken die von Goethe durch Unterstreichung oder Randstrich mit Bleistift hervorgehobenen Worte und Passagen durch Unterstreichung bezeichnet. Goethes Worte werden *kursiv* wiedergegeben; längeren Passagen sind in Klammern Seite und Zeilen in LA I 3 beigelegt.

„Sobald der Mensch“, beginnt Goethe, „die Gegenstände um sich her gewahr wird, betrachtet er sie in Bezug auf sich selbst, ... ob sie ihm gefallen oder mißfallen, ob sie ihn anziehen oder abstoßen, ob sie ihm nutzen oder schaden“ (285<sub>4,8</sub>). „Ein weit schwereres Tagewerk übernehmen“ die Naturforscher, wenn sie danach streben, „die Gegenstände der Natur an sich selbst und in ihren Verhältnissen unter einander zu beobachten“ (285<sub>13-17</sub>), indem sie „als gleichgültige und gleichsam göttliche Wesen suchen und untersuchen was ist, und nicht was behagt“ (285<sub>21f.</sub>). Daß eine solche „Entäußerung“ dem Menschen schwer fällt, lehren, wie Goethe ausführt, die in der Geschichte der Wissenschaften überlieferten „Hypothesen, Theorien, Systeme und was es sonst für Vorstellungsarten geben mag“ (286<sub>1f.</sub>).

<sup>13</sup> Goethe an Schiller, 13. Januar 1798. WA IV 13,19.

<sup>14</sup> Nach Géza von Molnár: *Goethes Kantstudien*. Weimar 1994.

Mit dem Kantischen Terminus „*Vorstellungsarten*“, der in seinen naturwissenschaftlichen Texten zum ersten Mal im Jahr 1790 erscheint (am Schluß des Aufsatzes „*Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*“), evoziert Goethe die Grundthese Kants: „unsere Vorstellung der Dinge, wie sie uns gegeben werden, richte(t) sich nicht nach diesen, als Dingen an sich selbst, sondern diese Gegenstände vielmehr, als Erscheinungen, richten sich nach unserer Vorstellungsart.“<sup>15</sup>

Indem Goethe nun die Art betrachtet, „*wie der Mensch verfährt, wenn er die Kräfte der Natur zu erkennen sich bestrebt*“ (286<sub>5,7</sub>), betritt er die Ebene philosophischer Besinnung, wobei Philosophie nicht dogmatisch, sondern in kritischer Funktion in Erscheinung tritt, wie Kant dies in einer von Goethe markierten Passage vermerkt: „Als Doktrin scheint Philosophie gar nicht nötig ... sondern als Kritik, um die Fehltritte der Urteilskraft (lapsus iudicii) im Gebrauch der wenigen reinen Verstandesbegriffe, die wir haben, zu verhüten“.<sup>16</sup>

Unter Berufung auf die „*Geschichte der Physik*“ und die Weise, wie „*vorzügliche Männer der Naturlehre genutzt und geschadet haben*“, stellt Goethe weiter fest, daß wir, „*sobald wir einen Gegenstand in Beziehung auf sich selbst und im Verhältnis mit andern betrachten, ... mit einer ruhigen Aufmerksamkeit uns bald von ihm, seinen Teilen, seinen Verhältnissen einen ziemlich deutlichen Begriff machen können*.“ Doch schreiten wir fort, „*je weiter wir diese Betrachtungen fortsetzen, je mehr wir Gegenstände unter einander verknüpfen*“ (286<sub>7,19</sub>). Damit weist Goethe auf die von Kant „Synthesis“ genannte Handlung des Verstandes, der aus der Mannigfaltigkeit der empirischen Anschauung spontan Erkenntnis hervorbringt: „die Spontaneität unseres Denkens erfordert es, daß dieses Mannigfaltige zuerst auf gewisse Weise durchgegangen, angenommen und verbunden werde, um daraus eine Erkenntnis zu machen. Diese Handlung nenne ich Synthesis. Ich verstehe aber unter Synthesis in der allgemeinsten Bedeutung die Handlung, verschiedene Vorstellungen zu einander hinzuzutun, und ihre Mannigfaltigkeit in einer Erkenntnis zu begreifen.“<sup>17</sup>

Wenn Goethe weiterhin feststellt, daß der Beobachter „*scharfe Urteilskraft zur Prüfung geheimer Naturverhältnisse*“ (286<sub>26f.</sub>) benötigt, um von sinnlicher Wahrnehmung zur Erkenntnis der Gegenstände fortzuschreiten, woraus sich strenge „*Forderungen*“ ergeben (286<sub>36</sub>),

<sup>15</sup> KrV BXX.

<sup>16</sup> KrV B174.

<sup>17</sup> KrV B103.

so weist er damit auf das Kapitel „Von der transzendentalen Urteilkraft“ in der *Kritik der reinen Vernunft*, in dem es heißt: „Wenn der Verstand überhaupt als das Vermögen der Regeln erklärt wird, so ist Urteilkraft das Vermögen unter Regeln zu subsumieren, d. i. zu unterscheiden, ob etwas unter einer gegebenen Regel (casus datae legis) stehe, oder nicht.“<sup>18</sup>

Erst nach dieser Betrachtung der verknüpfenden und urteilenden Tätigkeit des Verstandes beim Zustandekommen der Erkenntnis kommt Goethe auf die „*Erfahrung*“ zu sprechen (287<sub>11ff.</sub>), dem berühmten Satz gemäß, mit dem Kant die *Einleitung zur Kritik der reinen Vernunft* beginnt: „Daß alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anfangt, daran ist gar kein Zweifel; denn wodurch sollte das Erkenntnisvermögen sonst zur Ausübung erweckt werden, geschähe es nicht durch Gegenstände, die unsere Sinne rühren ...“<sup>19</sup>. „*Erfahrung*“ ist nach Kant der Inbegriff der durch sinnliche Wahrnehmung des Beobachters vermittelten empirischen Anschauung, die sich auf seine Rezeptivität, seine Fähigkeit, äußere Sinneseindrücke zu empfangen, gründet. „*Daß die Erfahrung ... in der Naturlehre ... den größten Einfluß habe und haben solle, wird niemand leugnen*“ (287<sub>11-14</sub>), sagt Goethe, – eine unerwartet schwache Bewertung, wenn man sich an die Sorgfalt erinnert, mit der er sich lebenslang und in allen Naturreichen der sinnlichen Wahrnehmung hingibt. Im Gegensatz dazu hebt Goethe emphatisch hervor, daß „*man den Seelenkräften, in welchen diese Erfahrungen aufgefaßt, zusammengenommen, geordnet und ausgebildet werden, ihre hohe und gleichsam schöpferisch unabhängige Kraft*“ nicht „*absprechen wird*“ (287<sub>14-17</sub>). Mit diesen schöpferischen und unabhängigen Funktionen des Subjekts, meint Goethe die von Kant beschriebene Spontaneität des Verstandes: Nach Kant werden, damit Erkenntnis zustandekommt, die Erfahrungen „*aufgefaßt*“, indem sie den Anschauungsformen von Raum und Zeit und den apriorischen Kategorien des Verstandes gemäß geformt werden. Sie werden dann durch die synthetisierende Tätigkeit des Verstandes zu übergeordneten Begriffen „*zusammengenommen*“ und schließlich durch die von produktiver Einbildungskraft gelenkte Urteilkraft „*geordnet*“ und „*ausgebildet*“. Goethe bekennt sich hier deutlich zu einer zentralen Konsequenz des Kantischen Denkens, der Umkehrung der Rolle, die Gegenstand und Bewußtsein in der vorkantischen Philosophie bisher spielten: nun schreiben nicht mehr die Gegenstände, sondern vor aller Erfahrung dem Verstand innewohnende Begriffe a pri-

<sup>18</sup> KrV B171.

<sup>19</sup> KrV B1.

ori der Natur ihre Gesetze vor. Die zögernde Anerkennung dieser neuen Ansicht deutet Goethe mit dem Satz an: *„Allein wie diese Erfahrungen zu machen und wie sie zu nutzen, wie unsere Kräfte auszubilden und zu brauchen, das kann weder so allgemein bekannt noch anerkannt sein.“* (287<sub>17-20</sub>)

Nach dieser durch das Studium der Schriften Kants inspirierten Einleitung seiner Aufzeichnung spricht Goethe in einem längeren Abschnitt (287<sub>21</sub>-289<sub>2</sub>) von zwei Grundsätzen der Forschungspraxis, die ihm besonders am Herzen liegen.

*„Scharfsinnige Menschen“* deren es viel mehr gibt, als man denkt, sagt Goethe, finde man, *„auf Gegenstände aufmerksam gemacht ... zu Beobachtungen so geneigt als geschickt“* (287<sub>21-24</sub>). Sie hätten Phänomene bemerkt, die er *„teils nicht gekannt, teils übersehen hatte“* und ihn in seinen Ideen gefördert. Goethe, der sein Wissen nicht einem gelehrten Studium auf Akademien verdankte, hatte in der Tat immer ein offenes Ohr für Erfahrungen von Laien und Praktikern wie Malern, Handwerkern, Gärtnern und Bergleuten. So war es nicht der berühmte Professor Abraham Gottlob Werner, sondern der ungelehrte Steinschneider, Joseph Müller, der ihm die Augen für Gesteine und Mineralien um Karlsbad öffnete. Als Zweites hebt Goethe hervor, daß in der Naturforschung *„das Interesse mehrerer auf e i n e n Punkt gerichtet etwas Vorzügliches hervor zu bringen im Stande sei“* (287<sub>36-38</sub>). Dies nimmt die Botschaft vorweg, die drei Jahre später der Mann mit der Lampe in Goethes Märchen verkündet: *„Ein einzelner hilft nicht, sondern wer sich mit vielen zur rechten Zeit vereinigt.“* Auch erinnert man sich daran, daß Goethe in der Farbenlehre und auf anderen Gebieten der Naturforschung die Zusammenarbeit mit Gleichgesinnten erstrebte. Daß dies meist mißlang, gehört zu den schmerzlichsten Erfahrungen seines Lebens.

Im Folgenden betrachtet Goethe den *„Versuch“*, ein besonderes Verfahren der Naturbeobachtung, welches er in den Reichen der Steine und Pflanzen kaum anwenden kann, mit dem er aber in den *Beiträgen zur Optik* 1791 seine Studien im Reich des Lichts und der Farben beginnt. *„Versuch“* nennt Goethe ein Vorgehen, bei dem *„wir die Erfahrungen, welche vor uns gemacht worden, die wir selbst oder andere zu gleicher Zeit mit uns machen, vorsätzlich wiederholen und die Phänomene, die teils zufällig, teils künstlich entstanden sind, wieder darstellen...“* (289<sub>6,9</sub>). Das Besondere besteht also darin, daß man, im Unterschied zur Beobachtung der sich ohne unser Zutun zeigenden Naturerscheinungen, beim sogenannten Versuch solche Phänomene beobachtet, die *„unter gewissen Bedingungen mit einem bekannten Apparat und mit erforderlicher Geschicklichkeit jederzeit“* –

wir dürfen hinzufügen: von jedermann – „wieder hervorgebracht werden“ können. (289<sub>12-14</sub>) Die Wiederholbarkeit von Phänomenen unter gleichen Bedingungen ermöglicht nach dem Prinzip der Induktion die Aufstellung empirischer Regeln, denen jedoch keine allgemeine Gültigkeit zukommt, wie Goethe von Kant erfährt: „Erfahrung gibt niemals ihren Urteilen wahre oder strenge, sondern nur angenommene und komparative *Allgemeinheit* (durch Induktion), so daß es eigentlich heißen muß: soviel wir bisher wahrgenommen haben, findet sich von dieser oder jener Regel keine Ausnahme.“<sup>20</sup>

Goethe nennt nun Kautelen, die dieser Einschränkung gemäß, bei Schlüssen aus Versuchen zu beachten sind, wobei er, ohne dies ausdrücklich zu sagen, die Kritik an Newton und die Verteidigung der eigenen Position im Auge hat. Der einzelne Versuch, sagt er zunächst, erhält „nur seinen Wert durch Vereinigung und Verbindung mit andern“ (289<sub>22f.</sub>). Damit zielt Goethe auf sein Verfahren in den *Beiträgen zur Optik*, wo er eine allgemeine Regel über Farberscheinungen aus der Betrachtung verschiedener Schwarz-Weiß-Muster durch das Prisma ableitet. Mit der Bemerkung, daß „mehr Strenge und Aufmerksamkeit, als selbst scharfe Beobachter oft von sich gefordert haben“, erforderlich sei, um „zwei Versuche, die mit einander einige Ähnlichkeit haben, zu vereinigen und zu verbinden“ (289<sub>23-26</sub>), bringt Goethe zum Ausdruck, daß eine solche Verknüpfung sich nicht ohne weiteres aus der empirischen Anschauung ergibt, sondern durch eine Handlung des Verstandes, eine „Synthesis“, bewirkt wird, wie Kant dies beschreibt: „Das Mannigfaltige der Vorstellungen kann in einer Anschauung gegeben werden, die bloß sinnlich d. i. nichts als Empfänglichkeit ist ... Allein die Verbindung (conjunctio) eines Mannigfaltigen überhaupt, kann niemals durch Sinne in uns kommen, und kann also auch nicht in der reinen Form der sinnlichen Anschauung“ – d.h. nicht in den Formen von Raum und Zeit – „zugleich mit enthalten sein; denn sie ist ein Actus der Spontaneität der Vorstellungskraft, und, da man diese, zum Unterschiede von der Sinnlichkeit, Verstand nennen muß, so ist alle Verbindung ... eine Verstandeshandlung, die wir mit der allgemeinen Benennung Synthesis belegen ...“<sup>21</sup>

Der nächste Abschnitt in Goethes Schrift bringt eine radikale Steigerung der transzendentalphilosophischen Kritik an der in der Naturforschung seiner Zeit längst gebräuchlichen Induktion: „Man kann sich daher“, sagt Goethe, „nicht genug in acht nehmen, daß man aus Versuchen nicht zu geschwind folgere, daß man aus Versuchen nicht

<sup>20</sup> KrV B3f.

<sup>21</sup> KrV B129f.

unmittelbar etwas beweisen, noch irgendeine Theorie durch Versuche bestätigen wolle“ (289<sub>32-35</sub>). Gemeint ist die Gefahr, empirisch ermittelte Regeln in den Rang von Gesetzen zu erheben, eine Gefahr, auf welche Kant mit seiner Definition hinweist: „Gesetze existieren eben so wenig in den Erscheinungen, sondern nur relativ auf das Subjekt, dem die Erscheinungen inhärieren, so fern es Verstand hat, als Erscheinungen nicht an sich existieren, sondern nur relativ auf dasselbe Wesen, sofern es Sinne hat ... Erscheinungen sind nur Vorstellungen von Dingen, die, nach dem, was sie an sich sein mögen, unerkant da sind. Als bloße Vorstellungen aber stehen sie unter gar keinem Gesetze der Verknüpfung, als demjenigen, welches das verknüpfende Vermögen vorschreibt. Nun ist das, was das Mannigfaltige der sinnlichen Anschauung verknüpft, Einbildungskraft ...“<sup>22</sup>

„An diesem Passe“, dem gefährvollen „Übergang von der Erfahrung zum Urteil“, sagt Goethe, „ist es, wo den Menschen alle seine inneren Feinde auflauren“; wo ihn die „Einbildungskraft ... mit ihren Fittigen in die Höhe hebt, wenn er noch immer den Erdboden zu berühren glaubt...“ (289<sub>35</sub>-290<sub>2</sub>). „Einbildungskraft“ insbesondere „produktive Einbildungskraft“ nennt Kant die „unentbehrliche Funktion der Seele“, welche die spontane Synthesis zunächst unzusammenhängender Sinneswahrnehmungen zur Erkenntnis zustande bringt. Als Frucht seiner Kantlektüre kommt das Wort *Einbildungskraft* in Goethes naturwissenschaftlichen Texten erst nach 1789 vor.<sup>23</sup> Goethe hat die folgenden Passagen über die „Einbildungskraft“ in der *Kritik der reinen Vernunft* markiert:

„Die Synthesis überhaupt ist ... die bloße Wirkung der Einbildungskraft, einer blinden, obgleich unentbehrlichen Funktion der Seele, ohne die wir überall gar keine Erkenntnis haben würden, der wir uns aber selten nur einmal bewußt sind.“<sup>24</sup> „Einbildungskraft ist das Vermögen, einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung vorzustellen. ... So fern die Einbildungskraft nun Spontaneität ist, nenne ich sie auch bisweilen die produktive Einbildungskraft, und unterscheide sie dadurch von der reproduktiven, ... welche ... in die Psychologie gehört.“<sup>25</sup>

<sup>22</sup> KrV B164.

<sup>23</sup> „*Einbildungskraft*“ erscheint in Goethes naturwissenschaftlichen Texten zum ersten Mal im Aufsatz *Antwort*, der im März 1789 im *Teutschen Merkur* erschien (LA I 11, 31<sub>30</sub>). Zur Rolle dieses Begriffs bei Goethe, siehe Shu Ching Ho: *Über die Einbildungskraft bei Goethe*. Freiburg im Breisgau 1998.

<sup>24</sup> KrV B103.

<sup>25</sup> KrV B151f.

Wo aber die Einbildungskraft den Menschen „mit ihren Fittigen in die Höhe hebt, wenn er noch immer den Erdboden zu berühren glaubt“, lauern ihm innere Feinde auf, von denen Goethe im Folgenden aufzählt: „Ungeduld, Vorschnelligkeit, Selbstzufriedenheit, Steifheit, Gedankenform, vorgefaßte Meinung, Bequemlichkeit, Leichtsinn, Veränderlichkeit“. Solche „inneren Feinde“ können – und hier hat Goethe Newton im Sinn – „auch den stillen, vor allen Leidenschaften gesichert scheinenden Beobachter“ überwältigen (290<sub>1ff.</sub>). Um vor jener Gefahr der Beschränkung des Erkenntnisvermögens, „welche größer und näher ist als man denkt“, zu warnen, formuliert Goethe, ein „Paradoxon“, d. h. einen der gewöhnlichen Meinung entgegenstehenden Grundsatz, und behauptet, „daß ein Versuch, ja mehrere Versuche in Verbindung nichts beweisen, ja daß nichts gefährlicher sei, als irgend einen Satz unmittelbar durch Versuche beweisen zu wollen“ (290<sub>12-15</sub>). Um aber „nicht in den Verdacht zu geraten, als wollte ich dem Zweifel Tür und Tor öffnen“, wolle er sich im Folgenden deutlicher äußern.

Eine jede Erfahrung, betont Goethe, die wir durch einen Versuch machen, wird als „isolierter Teil unserer Erkenntnis durch öftere Wiederholung ... zur Gewißheit.“ Wir seien gewöhnlich geneigt, zwei Erfahrungen „für näher verwandt zu halten als sie sind“. Dies sei „der Natur des Menschen gemäß“ und die Geschichte des menschlichen Verstandes zeige uns dafür tausend Beispiele. Er habe an sich selbst bemerkt, daß er „diesen Fehler fast täglich begehe“ (290<sub>20-29</sub>). Dieser Fehler sei mit einem anderen nahe verwandt: „Der Mensch erfreut sich nämlich mehr an der Vorstellung als an der Sache ... sie muß in seine Sinnesart passen, und er mag seine Vorstellungsart noch so hoch über die gemeine erheben, noch so sehr reinigen, so bleibt sie doch gewöhnlich nur eine Vorstellungsart: das heißt ein Versuch, viele Gegenstände in ein gewisses faßliches Verhältnis zu bringen, das sie, streng genommen, unter einander nicht haben“ (290<sub>31-291</sub>) – eine Bemerkung, welche verrät, daß Goethe hier wohl schon im Begriff ist, die von Kant gesetzte Grenze zu überschreiten.

Da „die Kraft des menschlichen Geistes alles, was außer ihr ist und was ihr bekannt wird, mit einer ungeheuern Gewalt zu verbinden strebt“, fährt Goethe in seinem Aufsatz fort, „entstehen ... Theorien und Systeme, die dem Scharfsinn der Verfasser Ehre machen, ... dem Fortschritte des menschlichen Geistes, den sie im gewissen Sinne befördern, sogleich wieder hemmen und schädlich werden“ (291<sub>16-21</sub>). Mit diesen nicht näher erklärten Vorwürfen meint Goethe wohl Newton. Ebenfalls auf Newton zielt die Feststellung, „daß ein guter Kopf nur destomehr Kunst anwendet, je weniger Data vor ihm liegen“ und

daß „er“ um „seine Herrschaft zu zeigen, aus den vorliegenden Datis“ die ihm günstigen herauswählt und „die übrigen so zu ordnen weiß, daß sie ihm nicht geradezu widersprechen“ (291<sub>22-27</sub>). „Einem Manne, der so viel Verdienst hat“, nämlich Newton, sagt Goethe, „kann es an Bewunderern und Schülern nicht fehlen, die ... sich die Vorstellungsart ihres Meisters eigen machen. Oft gewinnt eine solche Lehre dergestalt die Überhand, daß man für frech und verwegen gehalten würde, wenn man an ihr zu zweifeln sich erkühnte.“ (291<sub>32-38</sub>)

Nach dieser Darlegung der Gefahren, denen seiner Meinung nach die Einbildungskraft bei der Verbindung der aus Versuchen abgeleiteten Erkenntnisse zu Hypothesen und Theorien erliegen kann, will Goethe zeigen, wie er selbst „einen solchen Abweg zu vermeiden glaubt, oder ob man gefunden, wie ihn ein anderer vor uns vermieden habe.“ „Schädlich“ nennt Goethe „die unmittelbare Anwendung eines Versuchs zum Beweis irgend einer Hypothese.“ Für „nützlich“ hält er dagegen „eine mittelbare Anwendung derselben“ (292<sub>9-15</sub>). „Unmittelbar“ ist, Goethe zufolge, eine Verbindung empirischer Erkenntnisse zur Hypothese dann, wenn sie sich keines verbindenden Mittels bedient. „Mittelbar“ ist eine Synthese, die mit Hilfe eines übergeordneten, nicht der Erfahrung entlehnten Prinzips hervorgebracht wird. Seiner „mittelbaren Anwendung“ von Versuchen legt Goethe die folgende Idee zugrunde:

„In der lebendigen Natur geschieht nichts, was nicht in einer Verbindung mit dem Ganzen stehe, und wenn uns die Erfahrungen nur isoliert erscheinen, wenn wir die Versuche nur als isolierte Fakta anzusehen haben, so wird dadurch nicht gesagt, daß sie isoliert seien, es ist nur die Frage, wie finden wir die Verbindung dieser Phänomene, dieser Begebenheiten?“ (292<sub>18-24</sub>)

Mit den Worten „lebendige Natur“ und „Ganzes“ erscheinen in Goethes naturwissenschaftlichen Schriften hier zum ersten Mal, Begriffe, die in seiner Naturforschung der folgenden Jahre eine bedeutende Rolle spielen werden. Dabei folgt Goethe Kant dort, wo dieser in dem *Die Architektonik der reinen Vernunft* überschriebenen Kapitel der *Kritik der reinen Vernunft* den Übergang aus dem Reich des Verstandes in das der Urteilskraft beschreibt, welches von der Vernunft regiert wird. Unter der von Goethe mit einem Kreuz markierten Überschrift dieses Kapitels sagt Kant: „Unter der Regierung der Vernunft dürfen unsere Erkenntnisse überhaupt keine Rhapsodie“ (keinen Haufen von Bruchstücken) „sondern sie müssen ein System ausmachen, ... Ich verstehe aber unter einem Systeme die Einheit der mannigfaltigen Erkenntnisse unter einer Idee. Diese ist der Vernunftbegriff von der Form eines Ganzen, so fern durch denselben der Um-



fang des Mannigfaltigen so wohl, als die Stelle der Teile unter einander, a priori bestimmt wird.“<sup>26</sup>

Die erstaunliche Tatsache, daß Goethe in der Aufzeichnung von 1792, wo von Licht und Farben, Phänomenen der unorganischen Welt, die Rede ist, von einem „Ganzen“ in der „*lebendigen Natur*“ spricht, weist auf seine Lektüre der *Kritik der Urteilskraft*. Dort legt Kant dar, daß die reflektierende, d. h. die nach einer allgemeinen Regel für die Mannigfaltigkeit des Besonderen suchende Urteilskraft die Dinge (nicht nur die lebendigen) nach dem Muster organischer Wesen als „Naturzwecke“ betrachtet: „Zu einem Dinge als Naturzwecke wird nun e r s t l i c h erfordert, daß die Teile ... nur durch ihre Beziehung auf das Ganze möglich sind. ... Z w e i t e n s ... daß die Teile desselben sich dadurch zur Einheit eines Ganzen verbinden, daß sie von einander wechselseitig Ursache und Wirkung ihrer Form sind; denn auf solche Weise ist es allein möglich, daß umgekehrt (wechselseitig) die Idee des Ganzen wiederum die Form und Verbindung aller Teile bestimme ...“<sup>27</sup>

Goethe meint, daß „*diejenigen am ersten dem Irrtume unterworfen waren, welche ein isoliertes Faktum mit ihrer Denk- und Urteilskraft unmittelbar zu verbinden suchten*“. Dagegen hätten „*diejenigen am meisten geleistet ..., welche nicht ablassen, alle Seiten und Modifikationen einer einzigen Erfahrung, eines einzigen Versuches, nach aller Möglichkeit durchzuforschen und durchzuarbeiten*“ (292<sub>25-31</sub>). Diese Forscher verknüpften empirische Erfahrungen „mittelbar“, d. h. vermittelt der Erkenntnis, daß „*alles in der Natur ... in einer ewigen Wirkung und Gegenwirkung*“ zusammenhängt, so daß man „*von einem jeden Phänomene sagen*“ kann „*daß es mit unzähligen andern in Verbindung stehe*“ (292<sub>34-38</sub>). Im Sinne dieser Zugehörigkeit des einzelnen Versuchs zu einem Ganzen, sagt Goethe, „*können wir nicht sorgfältig genug untersuchen, was u n m i t t e l b a r an ihn grenzt? was z u n ä c h s t aus ihm folgt*“ (293<sub>3-5</sub>). Er habe, sagt Goethe, in diesem Sinne in den Beiträgen zur Optik „*eine solche Reihe von Versuchen aufzustellen gesucht, die zunächst an einander grenzen und sich unmittelbar berühren, ja ... gleichsam nur e i n e n Versuch ausmachen, nur e i n e Erfahrung unter den mannigfaltigsten Ansichten darstellen*“. „*Eine solche Erfahrung, die aus mehreren andern besteht*“, nennt Goethe eine Erfahrung „*von einer h ö h e r n Art. Sie stellt die Formel vor, unter welcher unzählige einzelne Rechnungsexempel ausgedruckt werden.*“ (293<sub>16-25</sub>)

<sup>26</sup> KrV B860.

<sup>27</sup> KU A286f.

Daß gerade mit den „*Erfahrungen der höhern Art*“ Fortschritte in der Erkenntnis erreicht werden können, erläutert Goethe auf überraschende Weise – angesichts der allgemein verbreiteten Meinung von seiner Ablehnung aller Mathematik – durch einen Vergleich von mathematischer Methode und rhetorischer Argumentation: Beweise der mathematischen Methode seien, so Goethe, „*nur umständliche Ausführungen, daß dasjenige, was in Verbindung vorgebracht wird, schon in seinen einfachen Teilen... dagewesen*“ sei, so daß „*ihre Demonstrationen mehr Darlegungen, Rekapitulationen als Argumente*“ seien (293<sub>37</sub>-294<sub>6</sub>). In ähnlicher Weise lassen sich, nach seiner Meinung, „*Erfahrungen der höheren Art ... durch kurze und faßliche Sätze*“ ausdrücken, so daß sie „*so gut als mathematische Sätze entweder einzeln oder zusammengekommen unerschütterlich stehen*“ (294<sub>22-27</sub>). Anders stehe es mit rhetorischer Argumentation: „*Ein kluger Redner*“ könnte einen Beweis „*aus Argumenten führen*“, die „*durch Witz und Einbildungskraft auf einen Punkt zusammen geführt*“, den „*Schein eines Rechts oder Unrechts, eines Wahren oder Falschen*“ hervorbringen. Auf dieselbe Weise könne man „*zu Gunsten einer Hypothese oder Theorie die einzelnen Versuche gleich Argumenten zusammen stellen und einen Beweis führen, der mehr oder weniger blendet.*“ (294<sub>11-19</sub>)

Hat man „*eine Reihe Erfahrungen der höheren Art zusammengebracht, ... in Reihen geordnet und niedergelegt, ... nicht auf eine hypothetische Weise zusammengestellt...*“, faßt Goethe in seiner Schrift zusammen, so „*steht alsdann einem jeden frei, sie nach seiner Art zu verbinden und ein Ganzes daraus zu bilden, das der menschlichen Vorstellungsart überhaupt mehr oder weniger bequem und angenehm sei.*“ (294<sub>38</sub>-295<sub>12</sub>) Dieser resümierende Satz bringt deutlich zum Ausdruck, daß Goethe sich hier im Sinne von Kants Philosophie entschieden von jedem realistischen Naturverständnis entfernt; denn von dem „*Ganzen*“, zu dessen Hervorbringung die Einbildungskraft empirische Erfahrungen verbindet, wird nicht gesagt, daß mit ihm eine Einsicht in Naturdinge gewonnen sei, wie sie an sich beschaffen sind. Vielmehr soll dieses Ganze eine Naturerkenntnis vermitteln, die „*der menschlichen Vorstellungsart überhaupt mehr oder weniger bequem und angenehm*“ ist. Mit einem Randstrich markiert Goethe Sätze, in denen Kant diese Ansicht in der ersten *Einleitung der Kritik der Urteilskraft* begründet: „*Also müssen wir in der Natur, in Ansehung ihrer bloß empirischen Gesetze, eine Möglichkeit unendlich mannigfaltiger empirischer Gesetze denken, die für unsere Einsicht dennoch zufällig sind (a priori nicht erkannt werden könnten); und in Ansehung deren beurteilen wir die*

Natureinheit nach empirischen Gesetzen, und die Möglichkeit der Einheit der Erfahrung (als Systems nach empirischen Gesetzen) als zufällig. Weil aber doch eine solche Einheit notwendig vorausgesetzt und angenommen werden muß, weil sonst kein durchgängiger Zusammenhang empirischer Erkenntnisse zu einem Ganzen der Erfahrung statt finden würde ... so muß die Urteilskraft für ihren eigenen Gebrauch es als Prinzip a priori annehmen, daß das für die menschliche Einsicht zufällige in den besonderen (empirischen) Naturgesetzen dennoch eine, für uns zwar nicht zu ergründende aber doch denkbare, gesetzliche Einheit, in der Verbindung ihres mannigfaltigen zu einer an sich möglichen Erfahrung, enthalte, ... folglich ... muß die Urteilskraft, ... die Natur ... nach einem Prinzip der Zweckmäßigkeit für unser Erkenntnisvermögen denken ...<sup>28</sup>

Im letzten Abschnitt seiner Schrift erklärt Goethe, daß es seine Absicht sei, „*alle Erfahrungen in diesem Fache zu sammeln, alle Versuche selbst anzustellen, ... Sodann die Sätze, in welchen sich die Erfahrungen von der höheren Gattung aussprechen lassen, aufzustellen und abzuwarten, in wie fern sich auch diese unter ein höheres Prinzip rangieren.*“ (295<sub>22-39</sub>)

## 2. Ergänzende Aufzeichnungen Goethes aus dem Jahr 1792

In Goethes Nachlaß finden sich auf einem Foliobogen zwei Aufzeichnungen von der Hand seines Schreibers Schumann, die Gedanken des Textes vom 28. April 1792 fortsetzen und vermutlich kurz danach diktiert wurden. R. Matthaei nannte die erste Aufzeichnung „*Warnung*“<sup>29</sup> und die zweite „*Reine Begriffe*“.<sup>30</sup>

In der Notiz „*Warnung*“ veranschaulicht Goethe den zentralen Satz der Abhandlung von 1792, „*daß nichts gefährlicher sei, als irgend einen Satz unmittelbar durch Versuche beweisen zu wollen*“ (290<sub>13-15</sub>) durch das Beispiel eines Taschenspielers, dem es durch „*Geschicklichkeit und Geschwindigkeit*“ gelingt, „*einem ehrlichen Mann einen Beutel in die Tasche zu bringen*“, der es aber dadurch keineswegs beweisen kann, „*daß jener ein Dieb sei*“. Die Natur müssen wir „*geradezu wie einen Taschenspieler behandeln*“ sagt Goethe und verweist zum besseren Verständnis seines Gleichnisses auf einen Aufsatz über die Kunststücke der Taschenspieler<sup>31</sup>, den er

<sup>28</sup> KU, A XXXIf.

<sup>29</sup> LA I 3, 61-62; II 3, 200; FA I 23/2, 67-68.

<sup>30</sup> LA I 3, 62-63; II 3, 200-201; FA I 23/2, 69-70.

am 6. März 1792 von Batsch erhielt<sup>32</sup> und am 4. Januar 1793 im Tagebuch erwähnt.

In der Aufzeichnung „*Reine Begriffe*“ knüpft Goethe zunächst an den Aufsatz von 1792 an, indem er ausführt, daß wir die unseren Sinnen verborgenen „*einfacheren Kräfte der Natur... durch die Kräfte unseres Geistes zu erreichen und ihre Natur in uns darstellen*“ müssen, „*da wir sie außer uns nicht erblicken können*“, fährt dann jedoch mit folgendem Satz fort: „*Wenn wir dabei recht rein zu Werke gehen, so können wir zuletzt wohl sagen, daß so wie unser Auge mit den sichtbaren Gegenständen, unsre Ohren mit den schwingenden Bewegungen erschütterter Körper völlig harmonisch gebaut sind, daß auch unser Geist mit den tiefer liegenden einfachern Kräften der Natur in Harmonie steht und sich solche ebenso rein vorstellen kann, als in einem klaren Auge sich die Gegenstände der sichtbaren Welt abbilden.*“ Das Wort „*rein*“ ist hier so zu verstehen, wie Kant es gebraucht: ein Begriff ist „*empirisch, wenn Empfindung ... darin enthalten ist, rein aber, wenn der Vorstellung keine Empfindung beigemischt ist.*“<sup>33</sup> Mit der Möglichkeit einer übersinnlichen *Harmonie* zwischen Geist und Natur deutet Goethe, wie in der schon erwähnten Stelle LA I 3, 290<sub>31</sub>-291<sub>2</sub>, erste Zweifel an dem Grundsatz der Transzendentalphilosophie an, daß wir „*von keinem Gegenstande als Dinge an sich selbst, sondern nur so fern es Objekt der sinnlichen Anschauung ist, d. i. als Erscheinung, Kenntnis haben können.*“<sup>34</sup> Mit der Ankündigung, daß ein andermal die Rede sein soll „*von den Hindernissen, die sich uns in den Weg stellen, diese reinen Begriffe zu erlangen oder sie zu erhalten*“ und der Ankündigung, „*eine schöne zugunsten der menschlichen Vorstellungsart die natürlichen Wissenschaften beschreibende Stelle*“ anzuführen, bricht die Aufzeichnung ab.<sup>35</sup>

<sup>31</sup> Im 5. Teil des Werkes: Christian Wiegand und Gottfried Erich Rosenthal: *Die natürliche Magie*. Berlin und Stettin 1791.

<sup>32</sup> LA II 3, 51.

<sup>33</sup> KrV B74.

<sup>34</sup> KrV BXXVI.

<sup>35</sup> R. Matthaes Vermutung: (LA II 3, 200f.), Goethe habe eine Passage aus A. v. Hallers *Grundriß der Physiologie* über die kraft göttlicher Einrichtung durch äußere Körper in den Nerven erzeugten Empfindungen und in der Seele veranlaßten Gedanken zitieren wollen, kann nicht zutreffen. Goethe spricht von übersinnlicher „*Harmonie*“ zwischen „*reinen*“, d. h. nicht der Erfahrung entstammenden Begriffen und den „*tiefer liegenden einfachern Kräften der Natur*“, die er metaphorisch durch den für das Sehen und das Hören zweckmäßigen Bau von Augen und Ohren beschreibt.

### 3. Schillers Stellungnahme 1798

Goethe bewahrte den Aufsatz von 1792 in seiner Repositur, vielleicht, weil es kaum einen Ort für eine Veröffentlichung gab, vermutlich aber auch wegen dem in der Notiz „*Reine Begriffe*“ angedeuteten Zweifel an der von Kant errichteten Kluft zwischen Geist und Natur. Erst sechs Jahre später, unter dem Einfluß der frühromantischen Kantkritik, macht er ihn Schiller bekannt.

1794 hatte Goethe Fichtes Debut in Jena enthusiastisch begrüßt<sup>36</sup> und durch bedeutsame An- und Unterstreichungen in seinem Handexemplar von Fichtes Programmschrift *Über den Begriff der Wissenschaftslehre*<sup>37</sup> seine Anteilnahme an Fichtes, Salomon Maimons und Gottlob Ernst Schulzes Kritik an Kant<sup>38</sup> kundgetan. Nach der ersten Lektüre von Schellings Werk *Ideen zu einer Philosophie der Natur*<sup>39</sup>, das er am 31. Dezember 1797 von C. G. Voigt erhalten hatte<sup>40</sup>, schreibt Goethe am 3. Januar 1798 an Schiller: „*Schellings Ideen zu einer Philosophie der Natur bringe ich mit, es wird uns Anlaß zu mancher Unterhaltung geben.*“<sup>41</sup> Am 6. Januar 1798 teilt Goethe an Schiller „*bei Gelegenheit des Schellingschen Buches ... verschiedene Gedanken*“ mit, „*über die wir umständlicher sprechen müssen.*“<sup>42</sup> Dabei ist noch nicht von der später entschiedenen Zustimmung Goethes zu Schellings Philosophie<sup>43</sup> die Rede, wohl aber deutlich vom

<sup>36</sup> Goethe an Fichte, 24. Juni 1794: „Für die übersendeten ersten Bogen der Wissenschaftslehre danke ich zum besten; ich sehe darin schon die Hoffnung erfüllt, welche mich die Einleitung fassen ließ./ Das Übersendete enthält nichts, das ich nicht verstände oder wenigstens zu verstehen glaubte, nichts, das sich nicht an meine gewohnte Denkweise willig anschlüsse.“ WA IV 10, 166f.

<sup>37</sup> Johann Gottlieb Fichte: *Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*. Weimar 1794.

<sup>38</sup> Siehe Géza von Molnár: *Goethes Einsicht in die Wissenschaftslehre*. In: *Athenäum*, 7. Jahrg., Paderborn etc. 1997, S. 192. In der Vorrede der Fichteschen Schrift unterstreicht Goethe die Namen der Kantkritiker Maimon und Aenesidemus (G. E. Schulze) und Fichtes Feststellung, „daß die Dinge allerdings bloß als Erscheinungen vorgestellt, daß sie aber als Dinge an sich gefühlt werden...“

<sup>39</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Ideen zu einer Philosophie der Natur*. Leipzig 1797.

<sup>40</sup> *Briefe an Goethe*. Gesamtausgabe in Regestform, 2. Bd., Weimar 1981, Nr. 1074.

<sup>41</sup> WA IV 13, 5.

<sup>42</sup> WA IV 13, 10f.

<sup>43</sup> Goethe an Schelling, 27. September 1800: „*Seitdem ich mich von der hergebrachten Art der Naturforschung losreißen und, wie eine Monade, auf mich selbst zurückgewiesen, in den geistigen Regionen der Wissenschaft umherschweben mußte, habe ich selten hier- oder dorthin einen Zug verspürt; zu Ihrer Lehre ist er entschieden. Ich wünsche eine völlige Vereinigung, die ich durch das Studium Ihrer Schriften, noch lieber durch Ihren persönlichen Umgang, so wie durch Ausbildung meiner Eigenheiten ins allgemeine, früher oder später, zu bewirken hoffe ...*“ WA IV 15, 117.

Zweifel an der von Kant gelehrteten Unzugänglichkeit der Dinge an sich, indem Goethe schreibt: „*mag sich der Idealist gegen die Dinge an sich wehren wie er will, er stößt doch ehe er sichs versieht an die Dinge außer ihm*“, und Schelling zitierend, empfiehlt, „*in dem philosophischen Naturstande*“ zu bleiben.

Vier Tage später, am 10. Januar 1798, sendet Goethe die Schrift von 1792 an Schiller, vermutlich um sie in die in Aussicht genommene Unterhaltung über Schellings Werk einzubeziehen. Dazu schreibt Goethe: „*Ich lege einen kleinen Aufsatz bei der ohngefähr 4 bis 5 Jahre alt sein kann, es wird Sie gewiß unterhalten zu sehen wie ich die Dinge damals nahm.*“<sup>44</sup> Das übersendete Dokument ist vermutlich eine Abschrift ohne die Datierung des Originals, so daß sich Goethe in Bezug auf das Datum der Niederschrift verschätzt. Er übersendet die Schrift nicht als Ausdruck gegenwärtiger Ansichten, sondern ausdrücklich, um Schiller zu zeigen, „*wie ich die Dinge damals nahm*“, damals, d. h. vor den Verwandlungen in den seitdem verfloßenen sechs Jahren.

Zu der der geplanten Unterhaltung über Schellings Werk, in die Goethe die Schrift von 1792 einbringen wollte, ist es offenbar nicht gekommen. Stattdessen antwortet Schiller am 12. Januar 1798 auf Goethes Sendung.<sup>45</sup> Er übersieht Goethes Einschränkung, „*wie ich die Dinge damals nahm*“, versteht den Aufsatz als Goethes Bekenntnis aktueller Überzeugungen und preist ihn als „eine treffliche Vorstellung und zugleich Rechenschaft Ihres naturhistorischen Verfahrens“ der „die höchsten Angelegenheiten und Erfordernisse aller rationellen Empirie“ berührt. Er werde „ihn noch sorgfältig durchlesen und überdenken“ und dann seine „Bemerkungen mitteilen“. Vorläufig stellungnehmend, hebt Schiller insbesondere hervor, daß es ihm sehr einleuchte, wie gefährlich es sei, „einen theoretischen Satz unmittelbar durch Versuche beweisen zu wollen“. Dies schiene ihm mit „einer anderen philosophischen Warnung“ übereinzustimmen, der Warnung nämlich, „daß man seine Sätze nicht durch Beispiele beweisen solle, weil kein Satz dem Beispiel gleich ist“. Schiller folgt hier Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* wo es heißt, daß konkrete Beispiele der „Verstandeseinsicht ... gemeinlich einigen Abbruch“ tun, „weil sie nur selten die Bedingung der Regel adäquat erfüllen.“<sup>46</sup> Schiller wünscht, Goethe möge „den Hauptinhalt dieses Aufsatzes ... unabhängig von der Untersuchung und Erfahrungen, de-

<sup>44</sup> WA IV 13, 13.

<sup>45</sup> LA I 3, 303f.

<sup>46</sup> KrV B173.

nen er zur Einleitung dient“, ausführen, d. h. ohne auf den speziellen Anlaß der Aufzeichnung, die *Beiträge zur Optik*, Bezug zu nehmen. Dann nämlich würde man „dahin gebracht werden, sich zu überzeugen, daß nur dadurch die Wissenschaft erweitert werden kann, daß man auf der einen Seite dem Phänomen ohne allen Anspruch auf eine hervorzubringende Einheit folgt ... auf der andern Seite ... die Freiheit der vorstellenden Kräfte begünstigt ... mit dem Vorbehalt, daß die vorstellende Kraft auch nur in ihrer eignen Welt und nie in dem Faktum etwas zu konstituieren suche.“ Bei aller Zustimmung vernimmt man Schillers Kritik: der der von ihm vertretenen „rationalen“ oder wie es später heißt „rationalen Empirie“ gemäß, wird dem Verstand im Erkenntnisprozeß „aller Anspruch auf eine hervorzubringende Einheit“ versagt.

Goethe antwortet schon am 13. Januar 1798<sup>47</sup> : „*Schreiben Sie doch ja bei Gelegenheit meines Aufsatzes was Sie denken hin, denn wir müssen jetzt einen großen Schritt tun und ich glaube wieder bei Gelegenheit des Schellingischen Buches zu bemerken, daß von den neuern Philosophen wenig Hilfe zu hoffen ist. Ich habe diese Tage, beim Zertrennen und Ordnen meiner Papiere, mit Zufriedenheit gesehen wie ich, durch treues Vorschreiten, und bescheidnes Aufmerken, von einem steifen Realism und einer stockenden Objektivität dahin gekommen bin daß ich Ihren heutigen Brief als mein eignes Glaubensbekenntnis unterschreiben kann. Ich will sehen ob ich durch meine Arbeit diese meine Überzeugung praktisch darstellen kann. ... Ich will nächstens Ihnen ein Aperçu<sup>48</sup> über das Ganze schreiben, um von meiner Methode, vom Zweck und Sinn der Arbeit Rechenschaft zu geben.*“

Wiederum kommt zum Ausdruck, daß Goethe, im Jahr 1798, den Aufsatz von 1792 historisch versteht, als ein Zeugnis für seinen Weg des „*Vorschreitens und bescheidnen Aufmerkens*“, auf dem er sich von einem früheren „*Realism*“ entfernt habe. Als ein auch noch 1798 gültiges „*Glaubensbekenntnis*“ unterschreibt Goethe, ohne auf Einzelheiten einzugehen, die von Schiller hervorgehobenen Grundsätze. Doch ist die Lage nun eine andere als 1792: Ein *großer Schritt* ist zu tun, sagt Goethe; denn neuere Philosophen haben zwar Kants System erschüttert, doch scheint ihm, daß von ihnen – und hier hat Goethe wohl seinen ersten Eindruck von Schellings *Ideen* im Sinn – „*wenig Hülfe zu erwarten*“ ist. Statt Schillers Vorschlag gemäß, den

<sup>47</sup> WA IV 13, 19.

<sup>48</sup> Die am 15. Januar an Schiller gesandte Abhandlung *Das reine Phänomen*; LA I 11, 39-40.

„Hauptinhalt“ der Aufzeichnung von 1792 ohne Beziehung auf die *Beiträge zur Optik* zu wiederholen, will Goethe durch „seine Arbeit“ – die Arbeit an der Farbenlehre – seine Überzeugung „praktisch darstellen“.

Am 18. Juli 1798<sup>49</sup> erbittet Goethe von Schiller das Dokument von 1792 mit den Worten zurück: „Möchten Sie mir wohl ... den ältern Aufsatz über die Kautelen des Beobachters, wenn Sie ihn finden können nächsten Freitag herüber schicken.“

#### 4. Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt 1793, in: Zur Naturwissenschaft überhaupt, 2. Band, 1. Heft, Weimar 1823

Erst dreißig Jahre nach der ersten Aufzeichnung wird Goethes Text vom April 1792 der Öffentlichkeit bekannt. Goethe sendet ihn, mit der Vorbereitung des Ersten Heftes des Zweiten Bandes seiner Zeitschrift *Zur Naturwissenschaft überhaupt* beschäftigt, am 10. September 1822 mit folgenden Worten an Riemer: „Mögen Sie, mein Wertester, beikommenden alten, aber hoffentlich nicht veralteten Aufsatz durchlesen, beachten und mir Ihre Bemerkungen gönnen. Zugleich wünschte Titel und Überschrift, die ich jetzt so wenig als vormals zu finden wußte. Merkwürdig war mir die Vergleichung mit der Henning'schen Schrift; diese sieht aus wie eine entfaltete Blume gegen unbehilfliche Korymben. Die wenigen Randschriften sind von Schiller, der solche Äußerungen mit der Kantischen Philosophie in Einklang zu setzen suchte.“<sup>50</sup> Man darf daher annehmen, daß der Aufsatz, wie er 1823 im Druck erscheint, von Riemer redigiert wurde. Der Titel *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt 1793* stammt wohl nicht von Goethe, sondern von Riemer. Dafür spricht nicht nur Goethes Brief, sondern auch die sprachliche Diskrepanz zwischen diesem Titel und dem Inhalt der Schrift, in der die Worte „Vermittler“, „Objekt“ und „Subjekt“ nicht vorkommen und in der keineswegs davon die Rede ist, daß ein „Subjekt“ dem „Objekt“ gegenübersteht, zwischen denen der Versuch „vermittelt“. Das irrtümliche Datum „1793“ rührt wohl daher, daß Riemer nicht das datierte Original von 1792, sondern eine undatierte Abschrift benutzte, vermutlich dieselbe, welche Schiller in der Hand hatte und der dieser die in Goethes Brief erwähnten „wenigen Randschriften“ hinzufügte, jener Abschrift, um deren Rückgabe Goethe am 18. Juli 1798 bat. Der

<sup>49</sup> WA IV 13, 219f.

<sup>50</sup> WA IV 36, 163.



Druck von 1823 enthält einige, in LA II 3, 313f. verzeichnete Abweichungen gegenüber der Handschrift von 1792. Sie verändern nicht den Sinn des Manuskripts von 1792 und beruhen vermutlich auf Riemers Redaktion, rsp. Schillers Randschriften.

Der in Goethes Brief an Riemer erwähnte Leopold Dorotheus von Henning (1791-1866), Hegel-Schüler, Philosoph und Jurist in Berlin, war einer der wenigen Befürworter von Goethes Farbenlehre.<sup>51</sup> Für seine Vorlesungen über die Farbenlehre, die er im Sommer 1822 an der Berliner Universität begann, erhielt er von Goethe schriftliche Unterlagen und Gerät für Experimente.<sup>52</sup> Im Herbst 1822 wurde verabredet, daß Henning für das Erste Heft des Zweiten Bandes *Zur Naturwissenschaft überhaupt* einen Aufsatz über seine Berliner Vorlesung liefern sollte. Durch eine Metapher aus der Botanik bezeichnete Goethe seine Absicht: wie „eine entfaltete Blume“ sollte sich die Henningsche Darstellung der Farbenlehre neben dem ausnehmen, was „unbehilfliche Kotyledonen“ der eignen Schrift von 1792 keimhaft umschließen. Da Henning trotz Mahnungen den versprochenen Aufsatz nicht lieferte, kann Goethe in dem 1823 erschienenen Heft lediglich einen Torso dieses schönen Plans verwirklichen, indem er den eigenen Aufsatz nur mit einer kurzen Besprechung der Einladung Hennings zu seiner Berliner Vorlesung im Sommer 1822<sup>53</sup> begleitet.

Dr. Irene Bark, Tübingen, danke ich für fördernde Anregungen und Hinweise, Prof. Dr. Dorothea Kuhn, Marbach, für sorgsame Durchsicht.

<sup>51</sup> Über die Beziehungen zwischen Goethe und Henning siehe: Manfred Wenzel in FA I 25, 1393-1400.

<sup>52</sup> WA IV 36, 39-43, 72-76.

<sup>53</sup> *Einleitung zu öffentlichen Vorlesungen über Goethes Farbenlehre, gehalten an der Königlichen Universität zu Berlin, von Leopold von Henning ..., Berlin 1822.* LA I 8, 342f.

# Manfred Koch

## Deutsche Welterleuchtung oder globaler Ideenhandel?

Der Topos von der Übersetzernation Deutschland in Goethes  
Konzept der ‚Weltliteratur‘.

*„Wer aber nicht eine Million Leser erwartet, sollte keine  
Zeile schreiben.“*

*Goethe zu Eckermann, 12. Mai 1825*

### I.

Am Anfang der neueren deutschen Literatur steht eine Übersetzung: Luthers ‚Eindeutschung‘ der Bibel. Das ist eine triviale Feststellung, die nur gewöhnlich zu wenig beachtet wird. Auf den ersten Blick scheint damit auch nichts Spezifisches über die deutsche Entwicklung gesagt zu sein. Bibelübersetzungen spielen im frühneuzeitlichen Europa in vielen Ländern eine entscheidende Rolle bei der Herausbildung einer nationalen Schriftsprache und der Entwicklung einer volkssprachlichen (also nichtlateinischen) Literatur. Dennoch kann mit Fug und Recht behauptet werden, daß in keiner anderen Literatur die Abhängigkeit vom Übersetzen derart betont und die Übersetzungspraxis mit vergleichbarem theoretischem Aufwand vorangetrieben wurde. Spezifisch deutsch ist vor allem eine Figur, die zunächst paradox anmutet: Die deutsche Nationalliteratur begründet ihr Selbstbewußtsein im 18. Jahrhundert zu einem Gutteil auf dem Anspruch, aus Übersetzungen entstanden und durch Übersetzer zur Reife gebracht worden zu sein. Der Vorzug des Eigenen liegt in der Anverwandlung des Fremden – so ließe sich die gängige Selbstbeschreibung der deutschen Intelligenz in der zweiten Jahrhunderthälfte zusammenfassen. Die Deutschen übertreffen die anderen dadurch, daß sie sie zur Kenntnis nehmen und fleißig übertragen. Sie sind ihnen voraus, indem sie sich schon lange an ihre Fersen geheftet haben. „Es ist ein angeborener Trieb des Deutschen, daß er das Fremde liebt“<sup>1</sup>, sagt August

<sup>1</sup> A. W. Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe*. Hg. v. Edgar Lohner, Bd. IV: Geschichte der romantischen Literatur. Stuttgart 1965, S. 35

Wilhelm Schlegel (unter Berufung auf seinen Bruder<sup>2</sup>) in den Berliner Vorlesungen von 1802/03. „Die Deutschen [...], wie in allen Dingen treu und redlich“, seien deshalb vor allem auch „treue Übersetzer“.<sup>3</sup> Gerade die deutsche Sprache, lange verspottet als barbarisch-plumpe Mundart rückständiger Tölpel, ist für Schlegel die ideale Übersetzersprache. Denn was man ihr als Unkultiviertheit angekreidet hatte, erweist sich, von einem anderen Standpunkt aus betrachtet, als vielschichtige Offenheit und Freiheit.<sup>4</sup> Weil Deutschland, so die einschlägige Argumentation, nicht wie die anderen westeuropäischen Nationen seine kulturelle Blütezeit schon hinter sich hatte, suchte es umso intensiver in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach neuen Ausdrucksformen.<sup>5</sup> Weil Deutsch als Gelehrtensprache das Latein nicht hatte verdrängen können, blieb es lange von den begrifflichen Fixierungen der Wissenschaftssprache verschont. Weil das rüpelhafte Deutsch in den französischsprechenden Residenzen verpönt war, gingen die artifiziellen Stilisierungen der höfischen Kommunikation in diese Sprache nicht ein. Deshalb eigne gerade dem unfertigen Deutschen, so noch einmal Schlegel, eine „vielfache Biegsamkeit“, wodurch es „geschickt wird, sich den verschiedensten fremden anzuschmiegen, ihren Wendungen zu folgen, ihre Silbenmaße nachzubilden, ihnen beinahe ihre Töne abzustehlen.“<sup>6</sup> Deutsch wird für Schlegel damit zur wahrhaft pfingstlichen Sprache des modernen Europa. Das „höhere künstlerische Nachbilden“ seiner Landsleute

<sup>2</sup> Vgl.: *Europa*. Hg. v. Friedrich Schlegel, Neuausgabe mit einem Nachwort von E. Behler, Darmstadt 1963, 1. Bd., 2. Heft, S. 49.

<sup>3</sup> A.W. Schlegel [Anm. 1], Bd. IV, S. 35.

<sup>4</sup> Zum folgenden vgl. den vorzüglichen Aufsatz von Conrad Wiedemann: *Deutsche Klassik und nationale Identität. Eine Revision der Sonderwegs-Frage*. In: W. Voßkamp (Hg.), *Klassik im Vergleich*. Stuttgart 1993, S. 541-569.

<sup>5</sup> Die Italiener hatten ihren *rinascimento*, die Spanier ihren *siglo de oro*, die Engländer ihr *elizabethan age*, die Holländer ihr *goude eeuw*, die Franzosen ihren *siècle classique*. Und die Deutschen, weil sie bis ins Zeitalter der Aufklärung nichts dergleichen vorzuweisen hatten, hechelten ihnen hinterher (vor allem den Franzosen). Dieser Topos der zu spät gekommenen und dauerimitierenden Deutschen wird am Ende des 18. Jahrhunderts, wie Wiedemann exemplarisch an Herder zeigt (Wiedemann, S. 545ff.), geradezu euphorisch – nach dem eschatologischen Muster „Die Letzten werden die Ersten sein“ – positiviert.

<sup>6</sup> A.W. Schlegel [Anm. 1], Bd. IV, S. 34. Bei „Biegsamkeit“ und der Fähigkeit, sich fremden Versmaßen „anzuschmiegen“, denkt Schlegel konkret an die Homer-Übersetzungen von Voß, die er 1796 rezensiert und – bei aller Kritik – in ihrer ‚methodischen Undeutschheit‘ gewürdigt hatte (Voß’ penible Nachbildung des Hexameters hatte schon bei der Erstausgabe der ‚Odyssee‘ im Jahr 1781 Befremden ausgelöst; anstatt dies abzumildern, verstärkte Voß die gräzisierungenden Wortfügungen und Wortstellungen in der Ausgabe von 1793).

(das mit dem traditionellen „handwerksmäßigen Übersetzen“ nichts gemein habe<sup>7</sup>) sei, heißt es am Ende, „auf nichts Geringeres angelegt, als die Vorzüge der verschiedensten Nationalitäten zu vereinigen, sich in alle hineinzudenken und hineinzufühlen, und so einen kosmopolitischen Mittelpunkt für den menschlichen Geist zu stiften. Universalität, Kosmopolitismus ist die wahre deutsche Eigentümlichkeit.“<sup>8</sup>

Diese Denkfigur ist um 1800 in der deutschen Intelligenz so weit verbreitet, daß man getrost von einem Gemeinplatz sprechen kann. Deutschland ist das „Land der Liebe“<sup>9</sup>, das Herz Europas, von dem die universelle Versöhnung der Völker ihren Ausgang nehmen soll. In dieser Grundform findet sich der Topos, außer bei den Schlegel-Brüdern, bei Herder, Schiller, Hölderlin, W.v. Humboldt, Novalis, Schleiermacher und Fichte (um nur die prominentesten zu nennen).<sup>10</sup> Auch die Begründung für die Sonderstellung Deutschlands stimmt bei den meisten Autoren überein: Deutschland ist das universellste Land, weil sein Nationalcharakter so lange darin bestand, keinen zu haben. Aus Mängeln werden Vorzüge. Die zurückgebliebenen Deutschen, die jahrhundertlang die überlegenen Italiener, Franzosen und Engländer sklavisch verherrlicht, übersetzt und nachgeahmt haben, erwarben dadurch eine Vielseitigkeit, die sie nun, am Ende des Jahrhunderts, vor kultureller Erstarrung („Einseitigkeit“) bewahrt.<sup>11</sup> Die barbarischste der „Hauptnationen“ Europas im 17. und 18. Jahrhundert wird zum kulturellen Vorreiter im 19. Es sei keine Übertreibung anzunehmen, schreibt Schlegel, „daß der Zeitpunkt nicht so gar entfernt ist, wo das Deutsche allgemeines Organ der Mitteilung für die gebildeten Nationen sein wird.“<sup>12</sup>

## II.

Heute muten diese Formulierungen verstiegen, ja ausgesprochen komisch an. Bezieht man sie auf den zeitgeschichtlichen Kontext, wer-

<sup>7</sup> A.W. Schlegel [Anm. 1], Bd. IV, S. 36.

<sup>8</sup> Ebd., S. 36.

<sup>9</sup> So in Hölderlins Ode *Gesang des Deutschen*: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. J. Schmidt. Drei Bände. Frankfurt/M. 1992-94. Bd. 1, S. 224.

<sup>10</sup> Die umfassendste und immer noch hilfreichste Gesamtdarstellung dieses Zusammenhangs stammt von dem bedeutenden finnischen Nationalismuskforscher Aira Kemiläinen: *Auffassungen über die Sendung des deutschen Volkes um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts*. Helsinki 1956. Für die neuere Diskussion vgl. v.a. Wiedemann [Anm. 5].

<sup>11</sup> Vgl. wieder A.W. Schlegel: „Was uns solange im äußeren Glanze gegen die einseitige, beschränkte, aber eben darum entschiedene Wirksamkeit anderer Nationen hat zurückstehen lassen: der Mangel einer Richtung, welcher in ein Positives verwandelt, zur Allseitigkeit der Richtungen wird: muß in der Folge die Überlegenheit auf unsere Seite bringen.“ A.W. Schlegel [Anm. 1], Bd. IV, S. 36.

<sup>12</sup> Ebd.

den sie zumindest ein wenig plausibler. Zum einen sind sie eine Antwort auf die noch das ganze 18. Jahrhundert durchziehende Frage, welche Sprache Allgemeingültigkeit für Europa beanspruchen könne. 1784 hatte der französische Schriftsteller Antoine de Rivarol den Preis der Berliner Wissenschaftsakademie mit einer Schrift davongetragen, die ganz selbstverständlich auf dem Primat des Französischen beharrte.<sup>13</sup> Das Schlegelsche (bzw. deutsche) Argumentationsmuster ist in dieser Debatte insofern neu, als der Universalitätsanspruch nicht mehr mit gegebenen Qualitäten der eigenen Sprache (die ‚natürlichste‘ Wortstellung, die ‚logischste‘ Weltabbildung) begründet wird, sondern mit ihren historischen Verdiensten in der Aneignung des Fremden. Deutsch soll für alle verbindlich sein, weil es von allen das Trefflichste absorbiert hat und es ihnen nun, gleichsam zum Allgemeinen geläutert, wieder zurückgeben kann. Deutsch *ist* nicht einfach die europäische Universalsprache, es *hat sich* durch Omni-Verstehen *dazu gemacht*. Zum zweiten hatte die deutsche Intelligenz ja tatsächlich Grund, auf ihre Neugier und Aufnahmefähigkeit stolz zu sein. Spätestens mit der Shakespeare-Übertragung Wielands hatte in Deutschland eine Konjunktur literarischer Übersetzung begonnen, die entscheidend zu jener Blütezeit deutschen Geistes um 1800 beitrug, aus der die Nation fortan ihr Selbstbewußtsein bezog. Das Übersetzen war überhaupt, glaubt man den Aussagen der Zeitgenossen, zur epidemischen Leidenschaft der Gebildeten Deutschlands geworden. Zwar nimmt sich in den Statistiken, die anhand der Leipziger und Frankfurter Meßkataloge erstellt wurden, der Anteil der Übersetzungen eher bescheiden aus. Nach einer Tabelle von Goldfriedrich waren zwischen 1765 und 1795 gerade einmal 5,4 bis 8,4% des Meßangebots Übertragungen aus lebenden Sprachen.<sup>14</sup> Die Messen und ihre Verzeichnisse sind aber bekanntlich mit den realen, schwer eruierbaren Verhältnissen auf dem anarchischen Büchermarkt des 18. Jahrhunderts nicht gleichzusetzen. Bedenkt man, daß in diesem Zeitraum die Zuwachsraten an Neuerscheinungen sich verzehnfachte, der Markt in unerhörtem Maß expandierte, läßt sich leicht imaginieren, wie sehr auch das Übersetzergeschäft florierte. Selbst bloße 7% wären bei 5.000 jährlichen Neuerscheinungen – von dieser Zahl geht man für die achtziger und neunziger Jahre aus<sup>15</sup> – 350 neuübersetzte Bücher

<sup>13</sup> *De l'universalité de la langue française*. Vgl. Kemiläinen [Anm. 10], S. 39f.

<sup>14</sup> Abgedruckt in: H. Kiesel/P. Münch: *Gesellschaft und Literatur im 18. Jh. Voraussetzungen und Entstehung des lit. Markts in Deutschland*. München 1977, S. 196.

<sup>15</sup> Reinhard Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*. München 1999, S. 122.

in jedem Jahr. Die wirkliche Zahl dürfte indessen um einiges höher liegen. Die Klagen zeitgenössischer Verleger über regelrechte Übersetzungsfabriken<sup>16</sup> und die Wut der renommierten Übersetzer über eifertige Eindeutschungen französischer oder englischer Schundromane<sup>17</sup> mögen im einzelnen übertrieben sein; grundlos waren sie sicher nicht.<sup>18</sup> „Nach einer ziemlich sicheren Berechnung“, schreibt der Bibliograph Ersch im Jahr 1794, „bestehen zwey Drittheile von den in Teutschland jährlich erscheinenden Schriften aus Übersetzungen.“<sup>19</sup>

Wie auch immer man die ‚Sicherheit‘ von Erschs Berechnung einschätzen mag,<sup>20</sup> eines ist evident: Die ‚Lesewut‘ des (überwiegend weiblichen) Publikums um 1800 verlangte nach Stoff, der steigende Konsum von Unterhaltungsliteratur konnte ohne massive Importe vor allem aus England und Frankreich nicht befriedigt werden.<sup>21</sup> Mit diesem quantitativen Aspekt korreliert ein qualitativer. Denn es gab natürlich nicht nur das schnelle Übersetzen um des Geldes willen. In diesen Jahren entwickelte sich auch eine deutsche Übersetzungskultur, deren besonderes Profil eine höchst anspruchsvolle Verbindung von Übersetzungstheorie und -praxis ausmachte. Es gab in Deutschland ja schon lange die gewissenhaften Übersetzer, die die wichtigsten wissenschaftlichen und philosophischen Neuerscheinungen des Auslands rasch auf Deutsch verfügbar machten. Und geradezu selbstverständlich war für die deutsche Literatur der frühen Neuzeit die Personalunion von bedeutendem Autor und Übersetzer. Neu an der literarischen Übersetzungskunst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ist die Veränderung des Bewußtseins, in dem übersetzt wird, die Ausbildung einer historischen Hermeneutik des Übersetzens.<sup>22</sup> Herder ist der erste, der postuliert, daß es beim Übersetzen nicht um die Herstellung von Identität, sondern die Kreation von Verschiedenheit geht.

<sup>16</sup> Am bekanntesten ist Nicolais Satire *Sebaldu Notanker*.

<sup>17</sup> Vgl. die Auslassungen Wielands, die Wittmann (Anm. 15, S. 173f.) anführt.

<sup>18</sup> Erich Schön greift in seiner Mentalitätsgeschichte des Lesens nicht zufällig die Diskussion um die deutsche ‚Übersetzungsindustrie‘ als Beispiel dafür auf, „wie weit entfernt man [...] von auch nur einigermaßen gesicherten Vorstellungen vom Buchmarkt im 18. Jahrhundert noch ist.“ Schön: *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*. Stuttgart 1987, S. 303.

<sup>19</sup> Zitiert nach Schön, ebd.

<sup>20</sup> Schön geht immerhin davon aus, daß Ersch „ein fundierter Überblick über die zeitgenössische Produktion zuzutrauen“ sei. Ebd.

<sup>21</sup> Vgl. Wittmann [Anm. 15], S. 211ff.

<sup>22</sup> Vgl. die Darstellung dieser Wende bei Friedmar Apel: *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*. Heidelberg 1982.

Jede Übersetzung stellt, da immer schon Ausdruck eines Anders-Verstehens, eine Sinnvermehrung, Sinnbereicherung dar; die literarisch gelungene Übersetzung, die selbst Anspruch auf Originalität erheben kann<sup>23</sup>, vollzieht die Sinnentfaltung des übersetzten Werks als Transformation von Kunst in Kunst. Ausgangs- und Zielsprache geraten durch Übersetzen in eine produktive Bewegung: dem übersetzten Werk wächst in der fremden Gestalt neue Bedeutung zu; die Übersetzung selbst kann im Versuch, dem Original gerecht zu werden, zum revolutionierenden Fremdkörper in der eigenen Sprache werden.

Die auffällige „Geniehäufung“<sup>24</sup> in der deutschen Intelligenz um 1800 ist wesentlich auch eine Häufung genialer Übersetzer. Alle wichtigen Autoren übersetzten, beinahe alle reflektierten das Übersetzen in theoretischen Schriften (oder Skizzen), und beinahe alle verknüpften die deutsche kulturelle Selbstfindung eng mit der übersetzerischen Aneignung fremder Literatur. Die Entstehung einer neuen deutschen Literatursprache und die Herausbildung eines charakteristischen kulturellen Profils des zerrissenen Landes wurde schon von den Zeitgenossen immer wieder im Zusammenhang mit drei paradigmatischen Übersetzungsleistungen des 18. Jahrhunderts diskutiert: 1.) Bodmers Verdeutschung von Miltons *Paradise lost*, die auf Klopstock so großen Einfluß hatte; 2.) Wielands Prosa-Übersetzung der Shakespeare-Dramen, die in Goethes *Wilhelm Meister* eine zentrale Rolle spielt; 3.) die Hexameter – Übertragung der Homerischen Epen durch Johann Heinrich Voß. Drei wesentliche Punkte im Selbstverständnis der Kulturnation gingen demnach auf Übersetzungen zurück bzw. wurden in der Beschäftigung mit Übersetzungen entwickelt: der Durchbruch zu einer Sprache erhabener Innerlichkeit (Milton – Klopstock); die Hamlet-Identifikation der Deutschen als ‚tatenarmer‘, aber ‚gedankenvoller‘ Nation<sup>25</sup> – in Anlehnung an Wilhelm Meisters (nicht Goethes) identifikatorische Lektüre und Auslegung des Stücks;<sup>26</sup> der

<sup>23</sup> Vgl. Gerhard Kurz: *Die Originalität der Übersetzung*. In: U. Stadler (Hg.), *Zwiesprache. Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens*. Stuttgart/Weimar 1996, S. 53-63.

<sup>24</sup> Wiedemann [Anm. 4], S. 544.

<sup>25</sup> Als „tatenarm und gedankvoll“ wird die Nation in Hölderlins Gedicht *An die Deutschen* (Anm. 9, Bd. 1, S. 235) charakterisiert; diese Zurückhaltung, dieses meditierende „Schweigen“ deutet das Gedicht aber als esoterische Vorbereitung einer Offenbarung, die vom „Genius unsers Volks“ ausgehen soll: „Und das Schweigen im Volk, ist es die Feier schon/Vor dem Feste? die Furcht, welche den Gott ansagt?“ (ebd., S. 236).

<sup>26</sup> Entscheidend ist, daß die Hamlet-Passagen in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* gerade diese Figur vorführen: das Zu-Sich-Selbst-Kommen in der Übersetzung und Auslegung des Fremden (vgl. Apel [Anm. 22], S. 114f.). Wilhelm Meister glaubt zum

von Winckelmann inspirierte und durch Voß offenbar so überzeugend bestätigte Mythos einer tiefsitzenden ‚Griechheit‘ der Deutschen.<sup>27</sup>

### III.

Es ist bekannt (und durch eine Marbacher Ausstellung von 1982 glänzend dokumentiert<sup>28</sup>), daß Goethes Konzept einer „Weltliteratur“ wesentlich angeregt wurde durch den Übersetzungsenthusiasmus seiner Freunde und Zeitgenossen. Als Goethe 1827 den Begriff in Umlauf brachte, stand dahinter bereits auch die Einsicht, daß die moderne Welt insgesamt ein Universum dauernder rasanter Übersetzungstätigkeit sein wird. Goethe sieht eine Weltgesellschaft des permanenten planetarischen Austauschs heraufziehen, hervorgebracht durch „alle möglichen Fazilitäten der Kommunikation“ wie „Eisenbahnen, Schnellposten, Dampfschiffe“<sup>29</sup>, meereverknüpfende Kanäle, Telegraphie und internationales Nachrichtenwesen in Tages-, Wochen- und Monatsschriften. Unter diesen Bedingungen, so Goethe, vervielfacht und beschleunigt sich auch der literarische Austausch zwischen den Ländern in solchem Maß, daß die Rede von „National-literatur“ wenn nicht obsolet, so doch ergänzungsbedürftig wird. Die Autoren sind nicht allein geprägt durch die Kultur und Sprache, in die sie hineingeboren wurden, sondern schreiben ebenso aus einer weltliterarischen Perspektive heraus: der Kenntnis aller Traditionen und literarischen Techniken, die nun auf dem einen Weltliteraturmarkt tendenziell jedem zur Verfügung stehen. Ebenso wird auch ein modernes Lesepublikum auf Dauer nicht allein die einheimischen Autoren konsumieren wollen, sondern selbstverständlich immer häu-

---

ersten Mal wirklich zu wissen, wer er ist und was er will, als er Hamlet in der Wieland-Übertragung liest. Um sich dessen wahrhaft zu vergewissern, beginnt er selbst zu übersetzen. Der Roman insgesamt ironisiert die Interpretation seines Helden, denn Wilhelm Meister wechselt die imaginären Leitbilder wie die Hemden. Für die *Wilhelm-Meister*-Rezeption der Romantiker aber wurde das Bild des Intellektuellen, der in einer gänzlich aus den Fugen geratenen Zeit sich auf die Reflexion zurückgeworfen sieht und aus einem unendlichen Reflexionsprozeß heraus die Erlösung der Vergangenheit (der Geist des Vaters) vollbringen soll, paradigmatisch.

<sup>27</sup> Vgl. M. Landfester: *Griechen und Deutsche: Der Mythos einer ‚Wahlverwandtschaft‘*. In: H. Berding (Hg.), *Mythos und Nation*. Frankfurt/M. 1996, S. 198-219.

<sup>28</sup> *Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes*. Hg. v. B. Zeller, Marbach 1982 (Marbacher Kataloge 37).

<sup>29</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Sämliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hg. v. F. Apel u.a. Frankfurt/M (Deutscher Klassiker Verlag) 1985ff. II. Abt., Bd. 10, S. 277 (Goethe-Zitate künftig unter der Sigle ‚FA‘ nach dieser Ausg. belegt).



figer zu Übersetzungen greifen.<sup>30</sup> Das Projekt einer „deutschen Literaturgeschichte“ hatte, so gesehen, für Goethe schon zum Zeitpunkt seiner Entstehung einen anachronistischen Zug.<sup>31</sup>

Wie verhält sich nun Goethes Weltliteraturkonzept zu jener Vision der Deutschen als abendländischer Vereinigungsmacht? Meist wird hier im Blick auf das alte Modell eines ‚Patriotismus in weltbürgerlicher Absicht‘ zu wenig scharf unterschieden. Viele Interpreten betonen Goethes Wendung gegen den Nationalismus der Befreiungskriege und sehen ihn – als ‚kosmopolitischen Klassiker‘ – in Übereinstimmung mit dem Universalismus der Frühromantik. Immer wieder wird in diesem Zusammenhang auch Friedrich Schlegels Diktum aus dem *Studium*-Aufsatz zitiert, wonach „die nationalen Teile der modernen Poesie“ „unerklärlich“ werden, wenn sie „aus ihrem Zusammenhang gerissen, und als einzelne für sich bestehende Ganze betrachtet werden“.<sup>32</sup> Eben dieser Friedrich Schlegel vertrat aber seit der Jahrhundertwende immer entschiedener die Ansicht, daß eine revolutionäre Wiedervereinigung der europäischen Poesie anstehe, die *allein* das Werk der Deutschen sei.<sup>33</sup> Nicht gemeinsam mit den Franzosen (und den anderen europäischen Nationen), sondern nur gegen deren belanglose, heruntergekommene Kultur sei das wahre Europa zu verwirklichen. 1802 zieht Schlegel nach Paris, nicht um die Verständigung mit den Franzosen zu suchen, sondern um die vorgebliche

<sup>30</sup> Ein heutiger nichtprofessioneller Leser verschwendet gar keinen Gedanken daran, ob er es mit einem Autor seiner Sprache oder einer Übersetzung zu tun hat – er schaut, ob ihn das Buch interessiert. Die Lektüre von Übersetzungen überwiegt schon lange die Lektüre der ‚eigenen‘ Literatur. Gerhard Kurz hat auf den eigentlich erstaunlichen Tatbestand aufmerksam gemacht, daß die Literaturgeschichtsschreibung darauf bis heute nicht reagiert hat. Kurz [Anm. 23], S. 61ff.

<sup>31</sup> Vgl. Jürgen Fohrmann: *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte*. Stuttgart 1988. Die Etablierung von Nationalphilologien wie der Germanistik und das Bildungskonzept des deutschen Bürgertums im 19. Jahrhundert können von Goethes Weltliteraturkonzept aus als institutionell gesteuerte ‚Schließung‘ in einem auf die Weltgesellschaft zulaufenden Öffnungsprozeß betrachtet werden. Tendenziell gehen die nationalen Leserschaften nun im Weltpublikum auf. Gegen das Verstörende dieser Erfahrung wird die kulturelle Einübung in nationale Identität betrieben. Zur Dynamik von funktionaler „Öffnung“ und korporativer „Schließung“ in der Entstehung der modernen Weltgesellschaft vgl. B. Peters: *Die Integration moderner Gesellschaften*. Frankfurt/M. 1993; J. Habermas: *Die postnationale Konstellation*. Frankfurt/M. 1998, S. 124ff.

<sup>32</sup> *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. v. E. Behler, Paderborn 1958ff, Bd. 1, S. 228.

<sup>33</sup> Die „Legende“ von Schlegels Gang nach Paris als Versöhnungswerk im Geist eines „europäischen Patriotismus“ hat Günter Oesterle eindrucksvoll widerlegt: *Friedrich Schlegel in Paris oder die romantische Gegenrevolution*. In: G.L. Fink (Hg.), *Les Romantiques allemands et la Révolution française*. Strasbourg 1989, S. 181-194.

„Hauptstadt der Welt“ endlich mit dem Universalismus des deutschen Geistes zu erleuchten. Die Zeitschrift, die er dort herausgibt, heißt programmatisch „Europa“. Die wahre, nämlich messianische Bedeutung von Europa aber ist – Deutschland. „In Deutschland *Europa* ganz in sich vollendet – der eigentl[iche] *Kern* von Europa. Frankreich *glaubt* das freil.[ich] auch zu sein.“<sup>34</sup>

Andreas Huyssen hat in seiner Studie zur frühromantischen Übersetzungstheorie diese und ähnliche Äußerungen zusammenfassend als die „Utopie“ einer „deutschen Weltliteratur“ bezeichnet.<sup>35</sup> Weltliteratur in diesem Sinn ist nicht der grenzenlose Austausch und das wechselseitige Übersetzen zwischen den verschiedenen Literaturen. Weltliteratur ist nach diesem Konstrukt vielmehr schon verwirklicht in der deutschen Literatur, die die anderen übersetzt, in sich aufgenommen und eigentümlich vertieft hat. Deshalb ist sie nun, an der Wende der Zeit, dazu berufen, den Rest der Welt mit ihrem Einheitsgeist zu erfüllen.<sup>36</sup>

Ein solcher Bekehrungseifer lag Goethe denkbar fern. Nirgendwo in seinen Äußerungen zur Weltliteratur taucht das Phantasma einer „deutschen Sendung“ auf.<sup>37</sup> Sehr wohl geht jedoch auch er von einer Sonderstellung Deutschlands, des Landes der Übersetzer, aus. Der Topos von der deutschen Fremdenliebe und der unendlich anpassungsfähigen deutschen Sprache findet sich selbstverständlich auch bei ihm: „Es liegt in der deutschen Natur, alles Ausländische in seiner Art zu würdigen und sich fremder Eigentümlichkeit zu bequemen. Dieses und die große Fügsamkeit unserer Sprache macht denn die deutschen Übersetzungen durchaus treu und vollkommen.“ So 1825 gegenüber Eckermann.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Kritische Friedrich-Schlegel-Ausg. [Anm. 32], Bd. 19, S. 31.

<sup>35</sup> Andreas Huyssen: *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*. Zürich 1969.

<sup>36</sup> Dieser Unterschied zu Goethes Konzept wird von Huyssen (S. 152) verwischt.

<sup>37</sup> Im Nazi-Sammelband *Von deutscher Art in Sprache und Dichtung* (V. Bd. Stuttgart/Berlin 1941) behandelte Heinz Otto Burger das Thema (*Die deutsche Sendung im Bekenntnis der Dichter*, ebd., S. 305-339). Goethe erscheint hier unter Berufung auf einen Passus aus der *Farbenlehre* als einer der Hauptprotagonisten. Burger zitiert Goethe: „so wird man ihm [dem Deutschen, M.K.] früher oder später die erste Stelle in Wissenschaft und Kunst nicht streitig machen“ (ebd., S. 320), unterschlägt aber, daß dies „so“ Teil eines Konditionalgefüges ist: „Nähert er sich andern Nationen an Bequemlichkeit der Behandlung und übertrifft sie an Aufrichtigkeit und Gerechtigkeit, so...“. FA I 23/1, S. 606.

<sup>38</sup> Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe*. Hg. v. E. Beutler, München 1976, S. 132f. (10. Jan. 1825). Fast gleichlautend hatte er sich bereits im Sept. 1820 gegenüber Fürst Pückler-Muskau geäußert (FA II 10, S. 407f.). Was Goethe in diesem Zusammenhang mündlich oder brieflich den Freunden mitteilt, taucht früher oder später auch in der Zeitschrift *Kunst und Altertum* (künftig: KuA) auf. Vgl. z.B. die analogen Formulierungen in KuA V 2 (1825; FA I 22, S. 134f.).

Daraus ergeben sich für Goethe aber andere Konsequenzen als für die Apostel der germanischen Mission. „Wer die deutsche Sprache versteht und studiert befindet sich auf dem Markte wo alle Nationen ihre Waren anbieten, er spielt den Dolmetscher indem er sich selbst bereichert“, schreibt er in dem berühmten Brief an Thomas Carlyle vom Juli 1827.<sup>39</sup> Wie in allen Mitteilungen an den schottischen Adressaten streicht Goethe hier die ökonomische Seite der Weltvernetzung heraus: „Duldung“ und „wechselseitige Anerkennung“<sup>40</sup> zwischen den Völkern werde sich vor allem durch „geistigen Handelsverkehr“ erreichen lassen.<sup>41</sup> Allein die Metaphorik macht den Unterschied zur Idee der „deutschen Weltliteratur“ deutlich. Die Deutschen sind hier nicht die Menschheitsvereiner in einem Geist, sondern die Vermittler zwischen verschiedenen Nationalgeistern, die tüchtigsten Händler im europäischen Ideenkommerz. Deutschland ist aufgrund seiner Übersetzungsleistungen das Land, in dem man sich derzeit am einfachsten auf dem Weltliteraturmarkt bedienen kann. Wer deutsch lernt, kann am meisten fremde Literatur in *einer* Sprache lesen. Die deutsche Sprache ist für Goethe zu Beginn des 19. Jahrhunderts schlicht das Weltgeld der internationalen Literatur. Deutschland wird damit zwar als herausragender Umschlagplatz der Kulturen ausgezeichnet, ist aber mitnichten die Kirche des Weltgeists. In diesem bescheideneren Sinn sind jene Äußerungen Goethes zu verstehen, wonach den Deutschen „eine ehrenvolle Rolle“ bei der Bildung einer „allgemeinen Weltliteratur“ vorbehalten

<sup>39</sup> FA II 10, S. 498. In KuA: FA I 22, S. 434.

<sup>40</sup> FA II 10, S. 497 u. 498.

<sup>41</sup> Im Brief ist vom „allgemein geistigen Handel“ und literarischen „Wechseltausch“ die Rede (ebd., S. 498), die Formel vom „freyen geistigen Handelsverkehr“ findet sich in der Besprechung von Carlyles Schiller-Biographie (FA I 22, S. 870). „Ideennumtausch“, „Ideen-zirkulation“, „Ideenverkehr“ usw. sind um 1800 weitverbreitete Metaphern, die wortgeschichtlich auf das lat. ‚commercium‘ zurückgehen, das Handelstätigkeit und geselligen, freundschaftlichen Verkehr in einem meinte. Unter dem Eindruck physiokratischer und liberalistischer Wirtschaftstheorien wird der „Ideenkommerz“ dann zunehmend ökonomisch interpretiert und zugleich – im Rückgriff auf den alten Topos vom weltversöhnenden Handelsgeist – die Hoffnung geäußert, kommerzielle und moralische Vereinigung der Völker könnten Hand in Hand gehen. Die französische Zeitschrift *Le Globe*, Goethes Lieblingslektüre in dieser Zeit, beginnt ihren programmatischen Einführungsartikel mit den Worten: „Les peuples sont aujourd’hui unis par les intérêts; la civilisation entretient entre eux un utile échange de connaissances comme de produits [...]“. Zit. nach der Dokumentation von Heinz Hamm: *Goethe und die Zeitschrift ‚Le Globe‘. Eine Lektüre im Zeichen der Weltliteratur*. Weimar 1998, S. 161. Auch den Mitarbeitern des ‚Globe‘ war die Rede von einem „commerce intellectuel“ geläufig (vgl. ebd., S. 440). Zur Merkantilmetaphorik der Romantiker vgl. Thomas Bleicher: *Novalis und die Idee der Weltliteratur*. In: *Arcadia* 14, 1979, S. 254-270.

sei<sup>42</sup>, die Deutschen in diesem Kontext „am meisten wirken“ könnten und müßten.<sup>43</sup>

Daneben gibt es aber auch skeptische Einwürfe. Langfristig sieht Goethe die Deutschen im Weltliteraturbetrieb nämlich ins Hintertreffen geraten. „Jetzt, da sich eine Weltliteratur einleitet, hat, genau gesehen, der Deutsche am meisten zu verlieren“, verkündet ein Passus in den *Wanderjahren*<sup>44</sup>, und etwa zur gleichen Zeit attestiert er den Franzosen, sie würden „in Um- und Übersicht die größten Vorteile“ aus den neuen Kommunikationsverhältnissen ziehen.<sup>45</sup> Was ist mit diesen Orakelsprüchen gemeint?

#### IV.

Bekanntlich hat Goethe keine umfassende Theorie der Weltliteratur vorgelegt, sondern es bei Sprüchen und kargen Hinweisen in Unterhaltungen, Briefen, Notizen, Artikeln und Rezensionen belassen. Wie oft beim späten Goethe wird, was bedeutsam erscheinen soll, verrätstelt. Den einschlägigen Äußerungen zufolge ist die Bildung der „Weltliteratur“ ein epochaler Vorgang, über den man am besten jedoch nicht allzuviel sagt. Statt das Thema in diskursiver Breite anzugehen, benennt Goethe Aspekte und deutet das Ganze des Phänomens durch deren bewegliche Konstellation hindurch nur an. Kontexte erschließen sich eher über Isotopieebenen als über Argumente. Von Beginn an hat die Forschung vermerkt, daß das Faszinierende an diesem Begriff gerade seine Offenheit und die Vielbezüglichkeit der darunter angesprochenen Teilaspekte ist.<sup>46</sup> Von Beginn an wurde deshalb der Bildlichkeit in den verstreuten Äußerungen zur Weltliteratur besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

Diese Bildlichkeit ist – wen wundert's bei Goethe – polar angelegt. Durchgängig begegnen zwei metaphorische Felder in der Beschreibung des literarischen Wechseltauschs zwischen den neueren Nationen, das eine an die Sprache der Ökonomie (geistiger Handelsverkehr), das andere an die der Religion („Kindlein, liebet

<sup>42</sup> FA I 22, S. 356. In dieser Perspektive ist auch das berühmte Zitat zu verstehen, der Deutsche sei zum „Repräsentanten der sämtlichen Weltbürger“ berufen (FA II 9, S. 67f.).

<sup>43</sup> FA II 10, S. 443.

<sup>44</sup> FA I 10, S. 770.

<sup>45</sup> FA II 11, S. 129.

<sup>46</sup> Schon Fritz Strich ging davon aus, daß das Konzept *bewußt fragmentarisch* angelegt ist; vgl. Strich: *Goethe und die Weltliteratur*. Bern <sup>2</sup>1957 (zuerst 1946), S. 17 u. 88.

euch“<sup>47</sup>) angelehnt. Weltliteratur ist demnach ein Geschäft und ein Verständigungsprozeß, ein durch Märkte und kulturelle Machtzentren determiniertes systemisches Geschehen auf der einen Seite, ein von Friedenssehnsüchten der Individuen und Völker getragenes Einigungsbemühen auf der anderen. Da nicht leicht abzusehen ist, wie beides zusammengeht, wurde in der Rezeptionsgeschichte mal der eine, mal der andere Pol stärker betont. So figuriert Goethe bei manchen Interpreten als liebenswerter, aber etwas naiver und mittlerweile verstaubter Prophet der literarischen Völkerverständigung,<sup>48</sup> andere sehen in ihm schlicht den Zeitdiagnostiker, der als erster thematisiert, wie sich Kunst unter Bedingungen moderner Kommunikationsverhältnisse verändern muß.<sup>49</sup>

Verfolgt man zunächst allein diese zweite Deutungslinie, leuchtet das Bruchstückhafte in Goethes einschlägigen Äußerungen sofort ein. Goethe konzipiert „Weltliteratur“ – so läßt sich dann mit dem Vokabular der historischen Semantik sagen – als temporal aufgeladenen, offenen Erwartungsbegriff. Seiner Prägung<sup>50</sup> liegt die neue Erfahrung von der beschleunigten Bewegung der Geschichte zugrunde. In ihrer Anlage entspricht die ‚Theorie‘ dieser Erfahrung: durch Verzicht auf Totaldeutungen, durch ‚entsagende‘ Abstinenz von allen Versuchen, die (im einzelnen scharf beleuchteten) Aspekte systematisch zu integrieren. An die Stelle des abschließenden Urteils aus der Beobachterperspektive tritt die pragmatisch orientierte Reflexion des Teilnehmers.<sup>51</sup> Goethes Prägung des Begriffs im Januar 1827 und seine Einspeisung in den europäischen Ideenverkehr<sup>52</sup> sind selbst ein stra-

<sup>47</sup> Exemplarisch für Goethes häufige Berufung auf die johanneische Liebesreligion ist in diesem Kontext das Ende des Neujahrsbriefes 1828 an Carlyle, WA IV 43, S. 221-224.

<sup>48</sup> „Wir sollten Abschied nehmen von dem Begriff einer Weltliteratur, wie Goethe ihn geprägt hat. Denn die Geschichte hat längst von ihm Abschied genommen, hat ihn widerlegt. – Und früh schon meldeten sich Zweifel an seiner idealistischen Tinktur [...]“. Peter Wapnewski: *Was ist Weltliteratur?* In: Ders., *Zuschreibungen*. Hildesheim u. Zürich 1994, S. 476.

<sup>49</sup> In dieser Richtung argumentieren die (im einzelnen sehr divergierenden) Studien von: Horst Steinmetz: *Weltliteratur*. In: *Arcadia* 20, 1985, S. 2-21; Norbert Altenhofer: ‚*Geistiger Handelsverkehr*‘. In: Altenhofer, *Poesie als Auslegung*. Heidelberg 1993, S. 167-181; Enrik Lauer: *Literarischer Monetarismus*. St. Ingbert 1994, S. 215-251; Hendrik Birus: *Goethes Idee der Weltliteratur*. In: M. Schmeling (Hg.), *Weltliteratur heute*. Würzburg 1995, S. 5-28; Pascale Casanova: *La République mondiale des lettres*. Paris 1999.

<sup>50</sup> Daß das Wort „Weltliteratur“ vorher schon in einer handschriftlichen Marginalie bei Wieland vorkommt, kann hier außer Betracht bleiben. Goethe hat den Begriff lanciert und wurde überall als sein Erfinder wahrgenommen.

<sup>51</sup> Darauf weist Anne Bohnenkamp in ihrem Kommentar zu FA I 22 wiederholt hin.

<sup>52</sup> Mai 1827, KuA VI 1.

tegischer Zug im entstehenden Weltliteratur-Betrieb. Die Mitarbeiter des *Globe* reagieren auch prompt und verkünden noch im November desselben Jahres dem französischen Publikum, Goethe habe die „aurore d'une littérature occidentale ou européenne“ am Horizont der Zeitgeschichte ausgemacht.<sup>53</sup> Mit der Rede von Weltliteratur und der Präsentation des Phänomens in seinem weltliterarischen Organ *Kunst und Altertum* entwirft Deutschlands berühmtester Autor ein Deutungsmodell literarischer Modernisierung, das die Entwicklung der Literatur und das Verhältnis der Literaturen untereinander selbst beeinflussen soll. Moderne Literatur entsteht zunehmend aus dem Reflexivwerden fraglos vertrauter Traditionen und der rasant wachsenden Verfügung über kulturelle Stile und Techniken unterschiedlichster Herkunft. Der Begriff Weltliteratur ist geeignet, diese Reflexivität prägnant ins Bewußtsein der Schreibenden zu heben und wirkt damit auf das Schreiben selbst zurück. Die imperative Gebärde in vielen Äußerungen Goethes kann so durchaus als frühes „il faut être absolument moderne“ verstanden werden. Bei Strafe der Verknöcherung muß ein Autor, muß ein Land das weltliterarische Geschehen zur Kenntnis nehmen und sich zugleich, gegen die Gefahr der „Zersplitterung“,<sup>54</sup> individuell-produktiv dagegen verhalten. Nur so kann das eigene Werk, die eigene Literatur im Weltliteratur-Konzert als besondere Stimme vernehmbar bleiben.

Wo es um die systemischen Zwänge geht, die in Form des Weltmarkts (bzw. eines Weltliteraturmarkts) auf die Menschen zukommen, verwendet Goethe wiederholt das Wort „veloziferisch“.<sup>55</sup> Dieses Adjektiv, vor ihm im Deutschen unbekannt<sup>56</sup>, faßt schlaglichtartig zusammen, was Goethe als Schattenseite der Moderne erfuhr. „Veloziferisch“ ist – der Anklang ist natürlich beabsichtigt – ‚luziferisch‘. Die Moderne ist ein Zeitalter teuflischer Beschleunigung, ihr Hauptgebrechen ist „Übereilung“, ihr typischer Protagonist der ‚Projektemacher‘ (Faust II, V. 4887f.<sup>57</sup>), der über der habitualisierten Vorwegnahme des Möglichen in der Phantasie die Fähigkeit zur Muße und liebevollen Versenkung in die Fülle der Erscheinungswelt verloren hat.

<sup>53</sup> Hamm [Anm. 41], S. 441. Von „littérature du monde“ spricht später der Schriftsteller Saint-René Taillandier (Stich [Anm. 46], S. 225).

<sup>54</sup> Eckermann [Anm. 38], S. 84.

<sup>55</sup> Die eindrucksvollste Belegstelle: FA II 10, S. 333f.

<sup>56</sup> Zugrunde liegt das frz. ‚vélocifère‘ (Eilpostbeförderung).

<sup>57</sup> Vgl. Wilhelm Hennis: ‚Projektemacher‘. *Goethes letzte Zeitdiagnose*. FAZ 5. 5. 1999, N 7; Gerhard Kaiser: *Ist der Mensch noch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes ‚Faust‘*. Freiburg 1994, S. 25, 40, 51.

Das veloziferische Moment der Weltliteratur ist von hier aus leicht zu beschreiben. Keineswegs vollzieht sich der literarische Austausch zwischen den Nationen allein nach den hehren Kriterien künstlerischer Qualität und kultureller Anteilnahme. Wo ein Markt ist, herrscht Konkurrenz. Auch auf dem Weltliteraturmarkt tobt ein Verdrängungswettbewerb, in dem sich nicht unbedingt der Reichtum an Geist, sondern die Macht der jeweiligen Kulturindustrie durchsetzt. Auf diesen strategischen Aspekt der Weltliteratur zielt Goethe, wenn er militärische Metaphern wie die von der „anmarschierenden Weltliteratur“<sup>58</sup> verwendet oder von der „Springflut“ internationaler Produkte handelt, die die Märkte überschwemmen und die Menschen „konfus“ machen.<sup>59</sup> Bei der „sich immer vermehrenden Schnelligkeit des Verkehrs“<sup>60</sup> tauschen die Völker nicht vordringlich ihre besten, sondern ihre aktuellsten und gängigsten Ideen aus – und zwar nach Maßgabe der jeweiligen Marktanteile. Im Kampf um die Hegemonie auf dem Weltkulturmarkt reüssieren die Länder, die über kapitalkräftige Verlags- und Presseimperien sowie durchsetzungsfähige Institutionen des Kulturexports verfügen.<sup>61</sup> Auch die ‚hohe‘ Dichtung eines Landes unterliegt, seit es ein autonomes Sozialsystem Literatur gibt und die Autoren „poetische Waaren“<sup>62</sup> produzieren, spezifischen Distributions- und Rezeptionsbedingungen, bei denen ästhetische Vollkommenheit nur ein Faktor unter vielen ist. Die große Literatur einer kleinen Kultur kann auf der Strecke bleiben, wenn sie (sofern sie überhaupt bemerkt wird) sich als unübersetzbar oder schwer verkäuflich erweist. Daß Weltliteratur ein asymmetrischer Dialog sein würde, war Goethe bewußt. Historisch bedingt galt sein Hauptinteresse allerdings der „Wechselwirkung“ zwischen den westeuropäischen Literaturen. Im Zentrum der Weltliteratur-Überlegungen steht bis zuletzt, trotz aller Betrachtungen über Engländer, Italiener, Spanier, Skandinavier, Slaven, Neugriechen, Orientalen, Chinesen und Nordamerikaner, das Paar Deutschland – Frankreich.

Eine entscheidende Rolle in der weltliterarischen Kommunikation spielen die Kulturzeitschriften. „Die Producte der verschiedenen Nationen gehen jetzt so velociferisch durch einander, daß man sich eine neue Art, davon Kenntniß zu nehmen und sich darüber auszudrücken,

<sup>58</sup> FA II 11, S. 99.

<sup>59</sup> Eckermann [Anm. 38], S. 84.

<sup>60</sup> FA I 22, S. 866.

<sup>61</sup> Vgl. hierzu Casanova [Anm. 49].

<sup>62</sup> Einem Beleg bei Heinrich Bosse zufolge gibt es den Ausdruck „poetische Waaren“ schon 1729 als Buchtitel. Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*. Paderborn u.a. 1981, S. 82.

verschaffen muß.<sup>63</sup> Die Bedeutung des sekundären Sektors wächst. Weil selbst ein Kopf von Goethescher Fassungskraft sich durch unmittelbare Lektüre keinen Überblick mehr verschaffen kann, wird die Selektion und Präsentation wichtiger Literatur durch Zeitungen und Zeitschriften (deren Zahl nun ebenfalls exponentiell ansteigt) zu einem ausschlaggebenden Faktor. Schon im *Westöstlichen Divan* spielt Goethe mit der Figur des modernen Autors, der zunehmend zum Manager seiner eigenen Publicity und der seiner Nationalkultur werden muß.<sup>64</sup> Eine Nation wirkt nicht allein durch ihre Werke, sondern entscheidend auch durch die Medien, die die Werke in den literarischen Austausch befördern. Das ist der Punkt, an dem die Deutschen nach Goethe riskieren, in Rückstand zu geraten.<sup>65</sup> Verantwortlich dafür ist sowohl die Beschaffenheit deutscher Kunst wie die der deutschen Vermittlungsinstanzen.

Was die *Medien* angeht, werden die deutschen Autoren und Journalisten kein gemeinsames kritisches Organ hervorbringen, das es an Attraktivität und konzeptioneller Geschlossenheit mit dem *Globe* aufnehmen könnte. „Wie [...] die militärisch-physische Kraft einer Nation aus ihrer inneren Einheit sich entwickelt, so muß auch die sittlich-ästhetische aus einer ähnlichen Übereinstimmung nach und nach hervorgehen.“<sup>66</sup> Darin haben die Deutschen zwar Fortschritte gemacht: die Blütezeit um 1800 verdankt sich, wie Goethe gleich anschließend bemerkt, einer Verdichtung der literarischen Kommunikation zwischen „sehr heterogenen Elementen“. Diese Heterogenität bleibt aber ein Problem. Das für die Außenwirkung erforderliche Maß an „Übereinstimmung“ ist nicht zu erreichen in einem Land, in dem die Intellektuellen zum einen eine isolierte Kaste bilden, die sich „in einer beinahe unverständlich werdenden Sprache [...] Gedanken und Urtheil“<sup>67</sup> zukommen läßt, zum andern solche Mitteilung oft nur zum Zweck der Abgrenzung unternommen wird. Dem geselligen Ton und der fraglosen Publikumsnähe der französischen Autoren setzt

<sup>63</sup> WA IV 43, S. 136.

<sup>64</sup> Der Divan-Dichter präsentiert sich in der Rolle des „Handelsmanns, der seine Waaren gefällig auslegt und sie auf mancherley Weise angenehm zu machen sucht“ (FA I 3/1, S. 139). Das Werk spricht nicht mehr für sich allein, sondern muß durch Kommentar und „rhetorische Reklamekünste“ (Altenhofer [Anm. 49], S. 169) effektiver in Umlauf gebracht werden.

<sup>65</sup> Wohlgemerkt: die Autoren haben ein Interesse an der weltliterarischen Geltung ihrer Literatur nicht aus Kulturpatriotismus, sondern weil sie angewiesen sind auf ein vitales intellektuelles Umfeld, weil sie Anregungen *aus der Sprache* brauchen, in der sie Neues versuchen.

<sup>66</sup> FA I 22, S. 357.

<sup>67</sup> FA II 9, S. 258.



Goethe plakativ die esoterische Eigenbrötelei und Streitsucht<sup>68</sup> der deutschen gegenüber. Dabei könnte – ein weltliterarischer Effekt, den Goethe öfters herausstreicht – gerade das verblüffend einheitliche Bild, das die ausländischen Medien von der deutschen Kultur entwerfen, der einheimischen Intelligenz die Augen öffnen und ihre internen Differenzen relativieren helfen. Die Deutschen hätten die Chance, durch Spiegelung im fremden Blick sich ästhetische Erziehung aus Edinburgh, London, Paris oder Mailand angedeihen zu lassen. Ziehen sie, die Artisten fremdkultureller Aneignung, es vor, *dieses* Fremde (das Bild des Eigenen im Ausland) zu ignorieren, weil sie glauben, über sich selbst ausreichend Bescheid zu wissen, verspielen sie Möglichkeiten kreativer Selbstreflexion. Beschließen sie, ihre Energien weiter in die alten Zwistigkeiten des deutschen Literaturbetriebs zu investieren, sind sie für ihre Provinzialisierung selbst verantwortlich. Deutlich stellt Goethe mit dieser Warnung eine andere Umkehrung des ausgehenden 18. Jahres in Frage: die Verwandlung des deutschen Gejammers über die fehlende (geistige) Hauptstadt in den Stolz auf die Vielfalt lokaler Traditionen und Kulturstile. Goethe sieht an der Pariser Entwicklung, daß eine Metropole, wenn sie nicht als Zentrum einer Geschmacksdiktatur, sondern als Knotenpunkt „gründlich freysinniger Kritik“<sup>69</sup> fungiert, die intellektuellen Energien eines Landes in unvergleichlicher Weise bündeln und produktiv machen kann. Der Intensität der großstädtischen Diskussion und der daraus resultierenden Dynamik der Pariser Medien kann Deutschland auf lange Sicht nichts Gleichwertiges zur Seite stellen.

Das Fehlen einer urbanen Geselligkeitskultur in Deutschland erweist sich indessen nicht nur als mediales Hemmnis, sondern auch als Crux der Werke selbst. Daß die hohe Zeit der deutschen Dichtung und Philosophie auf eine Tradition genuin protestantischer Kultivierung und Reflexion des inneren Bewußtseinslebens zurückgeht, stand auch für Goethe außer Frage. Schon vor der Jahrhundertwende aber tritt er als Kritiker jenes Syndroms auf, das Hegel in seinem Gefolge bald auf den Namen „Innerlichkeit“ taufte. Die deutsche Literatur mag eine Sprache entwickelt haben, die die Spontaneität des inneren Bewußtseinslebens in unvergleichlicher Weise differenziert und zum Ausdruck gebracht hat. Dafür fehlt es ihr aber an Anschaulichkeit und Eleganz, dafür hat sie eine ungeheure Kluft zwischen intellektueller Elite und breitem Lesepublikum in Kauf genommen. Seit den

<sup>68</sup> Zur Vernichtungswut der deutschen Intellektuellen im Gegensatz zum „feinen“ und „galanten“ Ton französischer Kritik vgl. Eckermann [Anm. 38], S. 178.

<sup>69</sup> FA I 22, S. 259.

neunziger Jahren entwirft Goethe (gemeinsam mit Humboldt) gegen diese Tendenz ein Modell deutsch-französischer Kulturtherapie, das sich bis in die Epoche von *Kunst und Altertum* verfolgen läßt. Vereinfacht nimmt sich dieses Programm wechselseitiger Bildung, in der jede Seite die kommunikativen Defizite der anderen mildern und von ihren Vorzügen lernen soll, um 1825 folgendermaßen aus: Die Deutschen können in der Weltliteratur nicht bestehen, wenn ihre Literatur nicht selbst welthaltiger wird. Erfährt die deutsche Subjektivitätskultur keine realistische Korrektur, entwickeln ihre Autoren nicht in Anlehnung an die publikumsorientierten Franzosen das „Vermögen der leichten lebendigen Darstellung“, <sup>70</sup> droht ihnen Resonanzlosigkeit. Eine Literatur, die nicht (oder kaum) übersetzbar ist, bleibt hinter den anderen zurück (wie ‚tief‘ ihre Gehalte auch immer sein mögen). Die Franzosen hingegen, denen Humboldt in seinen Pariser Jahren noch bescheinigt hatte, „vom Ich auch nicht einmal eine Ahndung“ <sup>71</sup> zu haben, scheinen nun diejenigen zu sein, die vom kulturellen Austausch profitieren. Die junge Autorengeneration hat in der Auseinandersetzung mit deutscher Transzendentalphilosophie und romantischer Universalpoesie das „freye Walten der Einbildungskraft“ <sup>72</sup> sich so weit zu eigen gemacht, daß ein Ausbruch aus dem starren Gefüge der *écriture classique* möglich wird. Goethe bewundert *Le Globe* als Ausdruck einer gelungenen kulturellen Synthese, die Paris zumindest für einige Zeit zur Hauptstadt der Weltliteratur machen könnte. Das Pariser Journal zeigt, wie die Bewahrung des Eigenen mit einer lebhaften, ja unstillbaren Neugier auf fremde Ideen einhergehen kann. Die über Jahrhunderte gewachsene französische Kultur der ‚Konversation‘ (jenes leichte, witzige, auf ein aristokratisches Publikum gebildeter Dilettantinnen ausgerichtete Idiom, dessen sich Frankreichs Intellektuelle – Philosophen, Gelehrte, Dichter und Journalisten gleichermaßen – bedienten) ist glücklich in die Sprache eines modernen, auf Breitenwirkung angelegten Mediums eingegangen. <sup>73</sup> In

<sup>70</sup> Eckermann [Anm. 38], S. 58.

<sup>71</sup> Brief an Schiller vom 23.6.1798. Humboldt fügt bezeichnenderweise aber gleich hinzu, daß ihm das immer noch lieber sei als jener Typus des Deutschen, der „das reine Ich in allen Fingerspitzen zu fühlen glaubt“. Humboldt-Schiller-Briefwechsel. Hg. v. S. Seidel. Berlin 1962, Bd. 2, S. 156.

<sup>72</sup> FA I 22, S. 373.

<sup>73</sup> „Die ‚höchste Gewandtheit und Schicklichkeit des geselligen Lebens‘, die in den prärevolutionären Salons des Ancien régimes entwickelt wurde, lebt nun im bürgerlichen postrevolutionären Zeitalter in den Zeitschriften und Journalen wieder auf.“ G. Oesterle: *Goethe und Diderot: Camouflage und Zynismus. ‚Rameaus Nefte‘ als deutsch-französischer Schlüsseltext*. In: A.v.Bormann (Hg.), *Volk-Nation-Europa*. Würzburg 1998, S. 117-135, hier S. 134.

*dieser Sprache* aber geht es vielfach um die Durchsetzung eines anderen, in Frankreich noch schwer vermittelbaren Individualitätskonzepts. Der *Globe*-Artikel, bei dessen Besprechung Goethe erstmals öffentlich das Wort „Weltliteratur“ verwendet, behandelt eine französische „Nachbildung“ seines *Tasso*, gegen die das *Journal du commerce* heftig polemisiert hatte: ein Dichter-Subjekt wie Tasso war diesem Kritiker als eine unbegreifliche Mischung aus „weinerlicher Salbaderei“ und Besessenheit („maniaque“) erschienen. Dagegen versucht der Referent des *Globe*, Verständnis für die „Entwicklung des schwersinnigen Mißtrauns“ in Tasso und die Revolte der „dichterischen Einbildungskraft“ gegen den „Hofgeist“, die der „deutsche Dichter“ bezeichnenderweise zum einzigen Inhalt des Stücks gemacht habe, zu erwecken.<sup>74</sup> Ähnlich geht es in Ampères Goethe-Portrait über weite Strecken um die „Originalität“ und die „bis zum Uebermaaß“ getriebene „Unabhängigkeit“, die der junge Goethe und die von ihm geschaffenen Ikonen aufsässiger Subjektivität (Werther, Goetz, Tasso, Faust) vorgelebt hätten. Auch Ampère hat keinen Zweifel, daß dieses befremdliche Individualitätskonzept „an der Langsamkeit, mit welcher Goethe's Ruf sich bei uns verbreitet hat“, die Schuld trägt.<sup>75</sup>

Wenn Goethe Mitte der zwanziger Jahre solche Interpretationen aus dem Nachbarland ohne Vorbehalt anführt, geht es ihm offenbar nicht um Übereinstimmung. Denn er selbst hat zu diesem Zeitpunkt vom Bild des ingeniösen Schöpfersubjekts längst Abschied genommen.<sup>76</sup> Das Programm einer „Entprometheisierung des Dichters“<sup>77</sup> ist so weit vorangeschritten, daß das ganze Bildfeld des Ursprungs, des Quellens, des Aus-sich-selbst-Schöpfens geradezu mit Hohn und Spott verfolgt wird.<sup>78</sup> Provokant präsentiert sich der alte Goethe den Deutschen als Autor, der eher Sammler, Redakteur und Arrangeur von Texten und Textfragmenten ist als kreatives Genie. Das kollektive Moment literarischer Produktion wird nun herausgestrichen. Sowohl im Innern der Werke (durch die Unendlichkeit der Prätexte, die

<sup>74</sup> Alle Zitate FA I 22, S. 353-357.

<sup>75</sup> Alle Zitate FA I 22, S. 260-265.

<sup>76</sup> In den angeführten Jugendwerken geht es vor allem ja auch um eine Distanzierung von der pathologischen Dimension solcher Subjektivität. Goethes Empfindlichkeit gegen die subjektive Richtung der deutschen Literatur entspringt der eigenen Auseinandersetzung mit den Abgründen einer welt- und selbstverzehrenden Innerlichkeit.

<sup>77</sup> Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M. <sup>3</sup>1984, S. 488.

<sup>78</sup> „Man sagt wohl zum Lobe des Künstlers, er hat alles aus sich selbst. Wenn ich das nur nicht wieder hören müßte!“ FA I 13, S. 242 (1829).

in das Werk hineinspielen) wie in ihrer medialen Verbreitung und Deutung walten Prozesse, die sich der individuellen Verfügungsmacht des Autors entziehen. Im unabsehbaren Textuniversum der modernen Weltliteratur<sup>79</sup> muß sich der Einzelne zwangsläufig als „Kollektivwesen“ bekennen und bescheiden.

Warum dann aber der befriedigte Verweis auf die französische Entdeckung des Individuums? Offenbar verfolgt Goethe eine Doppelstrategie. Den Deutschen, die durch ihre Originalitätssucht oft in zentnerschwere tragische Dichtung getrieben werden,<sup>80</sup> hält er rühmend die rhetorische Leichtigkeit der französischen Tradition entgegen. Die Verabschiedung des Originalgenies wird jedoch relativiert durch die gleichzeitige Anführung einer subjektiven Wendung in Frankreich. Nicht mehr stehen sich, wie in den neunziger Jahren, die beiden Nationen als Reich der konventionellen Zeichen und Reich der individuellen Einbildungskraft gegenüber.<sup>81</sup> Die Konstellation ist nun komplexer. Der synchrone interkulturelle Austausch erhält durch Phasenverschiebungen der Rezeption eine historische Tiefendimension. Der *alte* Goethe vergewissert sich der Modernität seiner Kunstauffassung im Blick auf die jungen zeitgenössischen Autoren von Paris. Diese wiederum verstehen sich als Erneuerer Frankreichs gerade unter Berufung auf den *jungen* Goethe (worin der alte, der unmittelbar von seiner Genieperiode nichts mehr wissen will, sie bestärkt). Im französischen Medium sieht Goethe sich und die Entwicklung der deutschen Literatur auf diese Weise gleich mehrfach gespiegelt. Seine aktuelle Volte gegen Individualität rückt ein in den Horizont von fünfzig Jahren europäischer Kulturgeschichte, in denen sowohl *in-*

<sup>79</sup> Hendrik Birus hat darauf hingewiesen, daß Goethe hierbei auch Benjaminsche Überlegungen vorwegnimmt. Immer mehr Werke werden geschrieben und durch Übersetzung und Kritik in anderen Sprachen ‚vervielfältigt‘, ein Vorgang, der ohne die gleichzeitige Revolutionierung der Reproduktionstechniken (neue Papiermaschinen, Zylinderdruckpresse, Setzmaschine; in der bildenden Kunst die Lithographie, ein Dauerthema in KuA) nicht denkbar wäre. Vgl. Kommentar FA I 20, S. 663f.

<sup>80</sup> Vgl. Eckermann [Anm. 38], S. 58.

<sup>81</sup> Exemplarisch für diese philosophische Vertiefung des damals schon gängigen Gegensatzes von französischem „Form“-Bewußtsein und deutschem „Gemüt“ sind Humboldts Pariser Aufzeichnungen. Für den deutschen Beobachter „gehen [die Franzosen] mit den Zeichen um ohne zu sehen, dass ihnen die Sachen fehlen“. (W.v.Humboldt: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. A. Leitzmann u.a., Berlin 1903-36. Bd. 14, S. 506) Mit den „Sachen“ meint Humboldt nicht naiv-realistisch die ‚Dinge, wie sie sind‘, sondern im Sinn der deutschen Transzendentalphilosophie die individuelle *Erzeugung* einer gegenständlichen Welt in der „productiven Einbildungskraft“ (vgl. ebd., S. 504 u. passim).

*nerhalb* wie *zwischen* den Nationen der Primat einmal mehr auf dem Allgemeinen, einmal mehr auf dem Individuellen lag. Wiederholte Spiegelungen solcher Art zeigen, daß eine Synthese zwischen beiden Momenten nicht a priori festgelegt werden kann, sondern nur als unabschließbare Bewegung durch polare Entgegensetzungen hindurch existiert. Zur Weltliteratur gehören die Abgrenzung und der literarische Streit zwischen einer mehr subjektiven und einer mehr objektiven Richtung so gut wie die wechselseitige Korrektur.<sup>82</sup>

## V.

Wie steht es unter diesen Voraussetzungen mit dem „Kindlein liebet euch“? Goethes ostinatoartige Beschwörung des „allgemein Menschlichen“, der „wahrhaft allgemeinen Duldung“, die in der heraufziehenden „allgemeinen Weltcultur“<sup>83</sup> um sich greifen werde, ist neueren Interpreten eher peinlich. Das Pathos der Verständigung, das die Arbeiten von Strich und Schrimpf noch ungebrochen ausstellen, entspricht der jüngsten Stimmungslage nicht mehr. Lieber begnügt man sich mit einer halbierten Weltliteratur, als sich der „Naivität des bis heute gern gepflegten humanistischen Kulturinternationalismus“<sup>84</sup> bezichtigen zu lassen. Dabei bleibt freilich, von Goethe aus gesehen, die bessere Hälfte auf der Strecke.

Ersichtlich sind die zwei Bildfelder in den Weltliteratur-Äußerungen (Marktkonkurrenz und Völkerversöhnung) eine Variation der Goetheschen Grundpolarität von (männlichem) Streben und (weiblicher) Liebe, Verselbsten und Entselbstigung, Sondern und Verknüpfen, Tatkraft und Hingabe etc. Für die Frage nach der Aktualität des Konzepts ist mit diesem Hinweis zunächst nicht viel gewonnen. Ein göttlicher Daseinsgrund, der das Widerstrebende letztlich zusammenhält, ist Glaubenssache. Goethe selbst gibt sich ja auch, wenn es um

<sup>82</sup> Man sollte deshalb der Versuchung widerstehen, die Dezentrierung des Autors beim späten Goethe auf neuere Theorien über die Subjektlosigkeit der literarischen Produktion abzubilden. Goethe hält durchaus am Autor und der Auszeichnung ‚ineffabler‘ Individualität fest. Dieser Autor muß aber neue, bisher unbekannte Rollen übernehmen und v.a. mehrere Rollen kombinieren. Der alte Goethe sah sich wohl als möglicherweise letzte Instanz, die den Spagat von deutscher Subjektivitätskultur zu weltliterarischer Geltung vollbringt. Der *Dichter* Goethe schreibt Werke wie die *Wanderjahre* und *Faust II*, deren Deutung der Moderne durchaus ‚tief‘ angelegt und alles andere als leichtverständlich ist; der *Literaturpolitiker* Goethe macht Weimar mit seiner Zeitschrift, seiner ausgedehnten Korrespondenz und den Audienzen, die er für die Literaten aller Länder gibt, zum weltliterarischen Zentrum.

<sup>83</sup> FA II 10, S. 497f. u. FA I 22, S. 383.

<sup>84</sup> Lauer [Anm. 49], S. 225.

die letzten Dinge geht, meist reserviert und bekundet lakonisch, daß der liebe Gott sich nicht gern in die Karten schauen läßt. Wie das Moment der funktionalen Differenzierung und das der Verständigung zusammenhängen, sollte deshalb nicht im Rückgriff auf eine abstrakte Goethesche Theologie, sondern an den Werken selbst untersucht werden. Hierfür ein kurzer Blick auf *Faust II*.

Auch in *Faust II* ist der Teufel der eigentliche Agent moderner Beschleunigung. Faust, nominell der Eigentümer jenes Weltkonzerns, der in den letzten Akten des Dramas aufgebaut wird, hält sich, was den Alltagsbetrieb angeht, durchaus im Hintergrund. Zwar fungiert er als Ideengeber und energetisches Zentrum des Gesamtunternehmens, kommt aber kaum jemals mit der kruden Realität in Berührung. Mephisto, sein Geschäftsführer, ist verantwortlich für die Arbeitsorganisation und die Einführung innovativer Technik. Mephisto weiß, daß die Zukunft denen gehört, die in kürzester Zeit ein Maximum an Pferdestärken mobilisieren können (V. 1824f.). Mephisto ist Bankier, Ingenieur, Fernhändler und – in Verbindung mit dem akademischen Fachidioten Wagner – Laborwissenschaftler in einem. Auch *Faust II* vollzieht so eine Aufspaltung zwischen dem Sinn-Aspekt und der funktionalen Seite des Modernisierungsprozesses, ohne damit eindeutige Wertungen zu verbinden. Denn Faust und Mephisto sind eben Herr und Knecht in jener eigentümlichen Dialektik der Abhängigkeitsverhältnisse, die Hegels *Phänomenologie* herausgestellt hat. Die ‚positive‘ Seite menschlicher Freiheit und unfäßlicher Produktivität, die moderne Gesellschaften entfesseln, ist nicht säuberlich zu scheiden von der ‚negativen‘ Seite zunehmender Unmündigkeit und Versklavung durch die Sachzwänge einer selbstgeschaffenen infernalischen Instrumentenwelt. Faust stirbt ohne Zweifel als Inkarnation der blinden, gewaltsamen Eigenlogik wissenschaftlich-technischer Erneuerung und kapitalistischer Akkumulation, die nun – im 19. Jahrhundert – sich ungehemmt durchsetzt. Aber er wird begnadigt, und rückblickend wird doch auch zu verstehen gegeben, daß er eigentlich ganz etwas anderes wollte. Bis zuletzt träumt Faust den Traum einer glücklichen, befriedeten Gemeinschaft der Menschen untereinander. Das ändert nichts daran, daß er realiter für Kanalisierungen und Planierungen verantwortlich ist, daß er obsessiv die Zerstörung vormoderner Lebenswelten (Philemon und Baucis) betrieben hat, daß er Elend und kriminelle Ausbeutung im wahrsten Wortsinn in Kauf genommen hat. Der Schluß mit Fausts (durch die wirklichen Vorgänge übel konterkariertes) Sozialutopie und dem berühmten „Wer immer strebend sich bemüht“ hält nur die Möglichkeit offen, die brutale Dynamik der Industrialisierung *trotz allem auch* im Zusammenhang mit

möglichen moralischen Lernprozessen der nun zwangsläufig immer enger zusammenrückenden Menschheit zu sehen. Goethe ging – bei aller Feindschaft gegen den Fortschrittsglauben ihrer Pharisäer – von der Unvermeidlichkeit der Moderne aus. Weder kann die neue Zeit schlechthin ver-teufelt werden (denn menschliche Tatkraft ist, wie der *Prolog im Himmel* zeigt, in sich luziferisch), noch gilt ungebrochen das ‚Alles ist gut‘ des 18. Jahrhunderts. Von generalisierenden Aussagen hält sich der alte Goethe bewußt fern. *Faust II*, die *Wanderjahre* und auch die Äußerungen zur Weltliteratur stellen Aspekte der komplexen modernen Lebenswirklichkeit so zusammen, daß durch typisierende Reihenbildung und wiederholte Spiegelungen Tendenzen sowohl zur Dissoziation wie zur Vereinigung greifbar werden.

Indem Literatur solche Besinnungsprozesse initiiert, gehört sie selbst aber stärker zur Vereinigungsseite. Als Reflexionsmedium gewährt sie die Möglichkeit, dem modernen Nihilismus der Übereilung wenigstens für Augenblicke zu entkommen und weite Zeit- und Kulturräume ins Auge zu fassen. Von einer solchen Warte aus gesehen, erscheint der moderne Vervielfältigungs- und Differenzierungstau-mel auch nur als eine Variante des uralten Phänomens der ungeselligen Geselligkeit des Menschen. Goethes Altersironie führt die dauernde Schweben zwischen verwirrender Zeitgeschichte in einem „durch Kunst, Wissenschaft, Technik, Politik, Kriegs- und Friedensverkehr [...] unendlich verklausulierten, zersplitterten“ Weltzustand<sup>85</sup> und der Hinwendung zu elementaren Grundformen menschlichen Zusammenlebens und Weltverstehens vor. Seine Texte üben geradezu ein in die Fähigkeit, sich auf hochkomplexe, bewegliche Wirklichkeiten einzulassen, die der Autor im nächsten Moment, gleichsam mit einem Fingerschnippen, auf wenige schlichte Grundkonstellationen zusammenschnurren läßt. Der Autor Goethe praktiziert kühnste Gattungsvermischung und dekretiert gleichwohl drei „Naturformen der Dichtung“ (oder zwei archetypische Grundhaltungen des Rhapsoden und des Mimen). Es gibt auch im Strudel des neueren Literaturgeschehens drei Weisen der künstlerischen Behandlung des Stoffs, drei Arten der Übersetzung und – wie die Globisten bestätigen – drei Möglichkeiten, „Bezüge nach aussen“ herzustellen.<sup>86</sup> In der Unübersichtlichkeit der modernen Welt halte man sich an drei Ehrfurchten, die in einer vierten, höheren zusammenkommen. Die Liste ließe sich fortsetzen. All diese Klassifikationen verweisen wiederum auf trinitarische bzw. nach dem Schema der tri-

<sup>85</sup> FA I 3/1, S. 203

<sup>86</sup> Vgl. FA I 22, 427f.

нитарischen Vierzahl strukturierte Mega-Ordnungen<sup>87</sup>, wie sie in der *Farbenlehre* oder der eigenwilligen Kosmogonie von *Dichtung und Wahrheit* vorgestellt werden. Aufschlußreicher als das bierernste Nachbuchstabieren dieser Klassifizierungen (wie man es besonders gern an den vier Ehrfurchten der *Wanderjahre* betrieben hat) ist die Interpretation jenes Gestus, mit dem Goethe sie der ‚ungeheuren Empirie‘ des modernen Weltwesens entgegenhält. Dieser Gestus besagt: Macht nicht zuviel Aufhebens von der Differenz, laßt euch nicht hypnotisieren von der rasant wachsenden Masse an Flüchtigem und Relativem, das die Erfahrung der Menschen zunehmend beherrscht. Der Mensch ist trotz allem ein schlichtes Wesen, bestimmt durch einige Grundbedürfnisse und -fähigkeiten (wozu auch Poesie als „Völkergabe“ gehört), und darauf angewiesen, sein Leben in einem begrenzten Repertoire seit jeher tradierter Sinnfiguren auszulegen. Noch die neueste Literatur arbeitet sich an einem semantischen Grundbestand ab, über den schon die Griechen verfügten. So gesehen ist in der Geschichte nicht allzuviel Neues geschehen, und das kulturhistorisch überreizte Bewußtsein der Zeitgenossen muß sich fragen lassen, ob es sich nicht zu wichtig nimmt. Goethes gern zur Schau getragener Altersfatalismus (heitere Betrachtung des Weltlaufs, unbedingte Ergebung in den Willen des Höchsten) ist in Wahrheit ein höchst selbstbewußter anthropologischer Stoizismus: Über dem Stolz auf die Vielheit der Welten, die sie hervorgebracht haben, vergessen die Menschen ihre Zugehörigkeit zu der *einen* Welt, die alles trägt und erhält. Gegen einen Kulturnarzißmus, der in der Moderne zum Glauben an die Machbarkeit immer neuer zivilisatorischer Verhältnisse führt, setzt der alte Goethe lakonisch die Berufung auf Natur und das ewig Menschliche.

Die Pointe des Goetheschen Rückzugs aufs Basale, Dauernde ist indessen, daß er nicht aus der Geschichte hinausführt, sondern durch die jüngste Geschichte selbst bestätigt werden soll. Das „allgemein Menschliche“ kristallisiert sich, wie Goethe behauptet, im veloziferischen Durcheinander der neuesten Zeit erst deutlich heraus. Gerade die alles umfassende Weltgesellschaft erweist, daß die Partikularitäten (die nach Goethe unbedingt bewahrt werden müssen) sich gleichwohl *in einer Einheitssphäre* entfalten. Evident wird das am wechselseitigen Verstehen zwischen den Nationalkulturen. Bei aller

<sup>87</sup> Reinhard Brandt hat nachgewiesen, daß den meisten Klassifikationen Goethes das europäische Ordnungsmuster „1,2,3/4“ zugrundeliegt. Wie ironisch sich Goethe auf das eigene Ordnungsbedürfnis beziehen konnte, zeigt exemplarisch die Kabiren-Stelle in *Faust II* (V. 8186ff.). R. Brandt: *D'Artagnan und die Urteilstafel*. München 1998.



Vervielfältigung der Produktion setzt sich hier das Heterogene doch wieder ‚ins Gleiche‘. In der Besprechung von Carlyles Übersetzungssammlung *German Romance* arbeitet Goethe auffällig mit einem Vokabular der Verlangsamung. Er lobt die „ruhige klare innige Theilnahme“ des schottischen Schriftstellers an der deutschen Literatur, die „Gemüthsruhe“, mit der er die deutsche Szene übersieht, Licht und Schatten trennt und so den Deutschen selbst einen gelassenen, abgeklärten Blick auf das eigene Schrifttum verschafft.<sup>88</sup> An dieser Stelle wird deutlich, daß auch Goethes kommunikative Weltliteratur auf einen weltliterarischen Kanon zuhält. Die unüberschaubaren Austauschprozesse im modernen Literaturbetrieb spielen sich in synchronen und diachronen wiederholten Spiegelungen auf jene bedeutenden Werke ein, die trotz ihres kulturellen Eigensinns vor einem internationalen Publikum bestehen. Es sind die Texte, denen es gelingt, die großen Sinnfiguren, in denen Literatur seit jeher die Lebenserfahrungen der Menschheit ausgelegt hat, zu neuem Leben zu erwecken. Kann aktuelle Literatur dieses Uralte, das unserem Kulturkreis durch die Griechen vorgegeben wurde, an der eigenen Gegenwart aufgehen lassen, ist sie Weltliteratur im emphatischen Sinn. Moderne Odysseen wie Kazantzakis' *Alexis Zorbas* und Joyce's *Ulysses* unterhalten demnach innigere Beziehungen zueinander, zu älteren Odysseevariationen (wie z.B. Goethes *Wilhelm Meister*) und zum antiken Urbild als zur großen Masse der gleichzeitigen literarischen Produktion.

Literatur ist so ein Medium weitausgreifender (Selbst)verständigung und Sinnvergewisserung. Mehr aber auch nicht. Goethes Beschwörung eines „allgemeinen Friedens“ in den einschlägigen Äußerungen<sup>89</sup> ist nicht weniger ironisch als Kants Apostrophierung eines „Ewigen Friedens“ in der gleichnamigen Schrift von 1795. Auch Kant war davon ausgegangen, daß die Nationen zur modernen Globalgesellschaft nicht durch Sympathie, sondern durch systemische Zwänge vereinigt werden. Gleichwohl sieht er die Möglichkeit, daß eine „abgedrungene“ Weltgemeinschaft doch auch ein „moralisches Ganze“ werden kann, weil den Nationen aus wohlverstandenen Eigeninteresse auf Dauer nichts anderes übrigbleibt, als nach Rechtsgrundsätzen miteinander zu kooperieren.<sup>90</sup> Heute heißt diese Denkf-

<sup>88</sup> FA I 22, S. 433.

<sup>89</sup> Vgl. die skeptischen Töne in *German Romance*, ebd.

<sup>90</sup> Kants Friedensschrift von 1795 führt Gedanken der elf Jahre älteren Abhandlung *Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* fort. Dort war bereits der leitende Gedanke gewesen, daß „eine pathologisch abgedrungene Zusammenstimmung zu einer Gesellschaft [sich] endlich in ein moralisches Ganze verwandeln kann“. Kant, Werkausgabe in 12 Bänden. Hg.v. W. Weischedel, Bd. XI, S. 38.

gur: „Bewußtsein kosmopolitischer Zwangssolidarisierung“.<sup>91</sup> Literatur wird dieses Bewußtsein sicher nicht schaffen. Unbestreitbar ist jedoch, daß sie zu seiner Herausbildung einiges beitragen kann. Solange Texte noch die Spur des kulturellen Umfelds, dem sie entstammen, an sich tragen, ist ihre Lektüre immer auch eine singuläre Art von interkulturellem Verstehen. Denn was das Verstehen von *Kunst* vom Verstehen beliebiger anderer fremdkultureller Äußerungen unterscheidet, ist die Möglichkeit, in einer ganz anderen Sprache plötzlich das eigene Leben verbindlich gedeutet zu sehen. Vielleicht ist es dieser Vereinigungseffekt ästhetischer Erfahrung, der dazu geführt hat, daß Schriftsteller in besonderem Maß als moralische Instanz wahrgenommen werden. Sowohl durch ihr individuelles Engagement wie auch gemeinsam, in internationalen Autorenverbänden, machen sie davon schon seit längerer Zeit Gebrauch. Natürlich sind auch Poeten in konkreten politischen Fragen uneins, ja sie können sich heftig befehden. Was sie *als Publizisten* aber alle vereint, ist das Interesse an einer funktionierenden, gegen Zensur und ignoranten Überhören gleichermaßen sensibilisierten Weltöffentlichkeit. Solange diese Weltöffentlichkeit nicht in den Fluten digitaler Information untergeht, verfügt die moderne Weltliteratur auch weiterhin über eine nicht zu unterschätzende moralische Kraft.

---

<sup>91</sup> Habermas [Anm. 31], S. 88.



# Kai Nonnenmacher (Mannheim)

## Trübung und Betrübnis: Sinne und Medien der Wahlverwandtschaften

### I. Als ob noch alles beim alten sei

Noch immer äußerte Ottilie stillschweigend durch manche Gefälligkeit ihr zuvorkommendes Wesen, und so jedes nach seiner Art. Auf diese Weise zeigte sich der häusliche Zirkel als ein Scheinbild des vorigen Lebens, und der Wahn, als ob noch alles beim alten sei, war verzeihlich. (WV 479)<sup>1</sup>

Nichts ist mehr alt beim alten Medium. Wir haben es auch hier mit rätselhaften Wahlverwandtschaften zu tun: den menschlichen Sinnen und den technischen Medien, die ihr Versuchsleiter in einer krisenhaften Reaktionsanordnung zusammengießt. Der Naturwissenschaftler Goethe schreibt über einen Kollegen, Roger Bacon: „So mancherlei Naturerscheinungen, die auf Refraktion und Reflexion beruhen, die viel später erfundene Camera obscura, die Zauberalaterne, das Sonnenmikroskop und ihre verschiedenen Anwendungen haben sein Vorausgesagtes fast buchstäblich wahr gemacht.“ (HA, XIV, 64) Erweist sich auch Goethe in seinem Roman *Die Wahlverwandtschaften* als Prophet, der schon und erst hier eine mit den neuen Medien auf-dämmernde Mediatisierung der Sinne reflektiert und refraktiert? „Fast buchstäblich“, das könnte in diesem Zusammenhang heißen: Das Geheimnis, das die Philologen vergebens in dem Text suchen – so postulieren wir für den Anfang –, ist Geheimnis der Medien. Der Buchstaben, denn natürlich *schreibt* Goethe und bedient sich so eines alternden Mediums. Doch gilt auch für diesen Einwand das Ende seiner Ausführungen zu Bacon: „die Art, wie er sich über diese Dinge äußert, zeigt, daß sein Apparat nur in seinem Geiste gewirkt und daß daher manche imaginäre Resultate entsprungen sein mögen.“ (HA, XIV, 64)

<sup>1</sup> *Die Wahlverwandtschaften* werden im Folgenden nach dem Abdruck in der Hamburger Ausgabe zitiert und mit dem Sigel WV bezeichnet.

\*\*\*

Hinter dem Faktischen ist nichts verborgen, was eine dazutretende Theorie noch zu formulieren hätte, zitiert Kassner seinen Goethe:

Wenn Goethe einmal schreibt: „Das Höchste wäre: zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist. Man suche nur nichts hinter den Phänomenen, sie selbst sind schon die Lehre“, so hat er uns den Weg vom Idealismus Kants zu ebendem gewiesen, was wir das physiognomische Weltbild nennen. Es ist derselbe Weg, den Goethes Kunst gegangen ist, er führt von der Iphigenie zur Ottilie in den Wahlverwandtschaften. (1930, 385)

Gleichzeitig jedoch legt er seine eigene werkgeschichtliche Argumentation unter, nach der hier ein paradigmatischer Übergang Goethes vom Idealismus zu einem ‚physiognomischen Weltbild‘ sich ankündigt – paradox? Inhalt und Form dieses Zitats treten so in genau die Problematik ein, von der im folgenden die Rede sein soll: Steht der Sinn der Wahlverwandtschaften, so nicht gerade sein eigenes Scheitern hier in Szene gesetzt würde – in gut sensualistischer Tradition – *den Sinnen offen*? Fast scheint es, als mokiere sich der Autor der *Wahlverwandtschaften* mit dem Scheitern der Figuren über das philologische Bemühen, die Lehre hinter den Phänomenen zu suchen: Archive zu ordnen, die Text-Landschaften zu kultivieren und zu kartographieren, Zusammenhänge herzustellen und Widersprüche zu bereinigen.

Die Physiognomisierung der Weltbilder geht, so eine einleitende These, mit dem *Souveränitätsverlust* der Wahrnehmungssubjekte einher. Diese Wahrnehmungskrise ist sowohl eine inhaltliche, wie auch eine formbezogene; sie ist Opfer der Auslegung, also hermeneutisch – zugleich aber auch medial verantwortlich. Der Sachgehalt des Faktischen ist ein nur in Einbeziehung der Technik zu lösendes, zu hütendes Geheimnis, so Benjamin: „Diese Technik aber suchte der Dichter als ein Kunstgeheimnis zu hüten. Hierauf scheint er anzuspielen, wenn er sagt, er habe den Roman nach einer Idee gearbeitet. Diese darf als technische begriffen werden.“ (Benjamin 1977, 83) Goethe selbst kann und will nicht beanspruchen, den Deutungsschlüssel einer auktorial befestigten ‚Idee‘ vom Wahrheitsgehalt seines Textes mit- bzw. nachliefern zu können? „Will man, um eines Gleichnisses willen, das wachsende Werk als den flammenden Scheiterhaufen ansehen, so steht davor der Kommentator wie der Chemiker, der Kritiker gleich dem Alchimisten.“ (Benjamin 1977, 64) Und auch, so ließe sich ergänzen, der Autor ist den Flammen weit eher ausgeliefert denn ihr Meister; er hat für „heilige Bilder“ (Stöcklein 1951, 47) lediglich

die Scheite gehäuft. Und so steht nach Benjamin der Kritiker eben auch planlos vor solchermaßen losgebrochenen Bildern:

Denn „Sachverhalte“ sind nicht mehr als Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, um dessentwillen sich die Grabung lohnt. Die Bilder nämlich, welche, losgebrochen aus allen früheren Zusammenhängen, als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht – wie Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen. (1994, 100)

Zugespitzt formuliert: Das solchermaßen gehütete Kunstgeheimnis liefert, ganz nach Gides Definition der *mise en abyme*, in der Geschichte selbst das Scheitern ihrer Deutung gleich mit. Weiters soll in der vorliegenden Arbeit die ‚technische‘ Idee als medien- und nicht nur als literaturspezifische verstanden werden. Dieser Versuch entspräche im besten Falle Benjamins mehr behutsamer als despotischer Archäologie der Bilder.

\*\*\*

Wie überhaupt noch sollen wir den Roman ‚schön‘ nennen, wenn die Kraft selbst unserer Einbildungskraft so ‚ermattet‘ ist wie gemäß Stöcklein die der Figuren es ist? „Es ist Ermattung, wenn Buch, Bühne, Bild nur die alten Meister kopieren, wenn der Lord die meiste Zeit mit seinen ‚Schatten‘ in der Camera umgeht, wenn Mittler die alten guten Gedanken bei jeder Gelegenheit schablonenhaft abwickelt und Unheil anrichtet, all dies zeigt den ermattenden *nisus formativus*.“ (1977, 71) Kopien, Schattenapparaturen, Schablonen: Medientechniken allesamt. Eine rein literaturwissenschaftliche Interpretation der Wahlverwandtschaften griffe damit notwendigerweise zu kurz; sie verkennt die ermattete Vergnügungssucht einer Luciane, die ihr Schoßäffchen nicht mitgebracht hat und sich mit Affenbildchen trösten läßt:

„Wenn ich nur sein Bildnis sehen könnte, so wäre ich schon vergnügt. Ich will ihn aber gewiß auch malen lassen, und er soll mir nicht von der Seite kommen.“

„Vielleicht kann ich dich trösten,“ versetzte Charlotte, „wenn ich dir aus der Bibliothek einen ganzen Band der wunderlichsten Affenbilder kommen lasse.“ Luciane schrie vor Freuden laut auf, und der Folioband wurde gebracht. Der Anblick dieser menschenähnlichen und durch den Künstler noch mehr vermenschlichten abscheulichen Geschöpfe machte Lucianen die größte Freude. (WV 382)

Bereits dies ist eine Welt, in der die Kontemplation zur medialen Inszenierung gerät (wie im Falle der Landschaftsplanung oder der le-

benden Bilder) und in der das „löbliche Gleichgewicht“ von „Abwechselung ohne Zerstreuung“ (WV 409), das der Gehülfe Charlotte zu erhalten nahelegt, der größten Freude beim Überblättern von Affenbildchen weichen muß. Nurmehr menschenähnlich sind diese Geschöpfe im Souveränitätsverlust ihrer Wahrnehmungskrise.

Was Benjamin ‚Zeitgeist‘, nennt Utz ‚den gesellschaftlich normierten Wahrnehmungsrahmen‘. Gehütet wird das Kunstgeheimnis der Wahlverwandtschaften also nicht durch hermetische Wände, sondern gerade *durch* die ungemäßigte Offenheit der Sinne. Bolz betont hier den geschichtsphilosophischen Augenblick, in dem „die Frühromantiker Kunstkritik zum Medium philosophischer Reflexion erheben“: An diesem Punkt entzieht Goethe „mit autoritärem Gestus seine Texte der Kritik“ (1981, 8). Denn Goethes Roman ist, wie Fischer bemerkt, ja nur „wenige Jahrzehnte vor den Experimenten Niepces und Daguerres entstanden“ (1996, 70), in einer Welt, die zunehmend das ‚kalte Herz‘<sup>2</sup> einer medialen, mediatisierten Entzauberung freilegt und dadurch womöglich erst die Sehnsucht nach be-seelter Wärme und Lebendigkeit der romantisch-synästhetischen Empathie aufkommen läßt, wie sie beispielsweise aus Klingers Dichotomisierung von Poeten und Dichtern herausklingt: „Es gibt Poeten – nicht Dichter – die uns die Natur so kalt, hölzern, steif und schülermäßig korrekt beschreiben, als hätten sie während der Arbeit hinter der Camera obscura gesessen. [...] Es fällt auch wohl Licht hinein, aber ohne Wärmestoff.“ (Zit. in: Langen 1934, 37) Dieses kalte Licht Goethes ist nicht das eines mimesishörigen Realismus der Oberflächenabtastung, eher schon die röntgenartig entblößende *Durchdringung*, die schon die titelgebende chemische Metapher der Wahlverwandtschaft nahelegt. ‚Beschauen‘ und ‚Schauen‘ unterscheidet freilich auch er bei seinen Überlegungen zur Nachahmung: „Der Blick auf die Oberfläche eines lebendigen Wesens verwirrt den Beobachter, und man darf wohl hier, wie in andern Fällen, den wahren Spruch anbringen: was man weiß, sieht man erst!“ (HA, XIX, 180) Wie friedlich klingt das, solange wir noch *wissen*, was wir sehen. Wenn aber „die Wahlverwandtschaften von der Wiederkehr hermeneutisch verdrängter Buchstaben“ (Hörisch 1981, 308) berichten, die sich für den Hermeneuten doch zugunsten eines Sinnes der Rede aufzulösen hätten, dann entwickeln alle drei Formen der Nachahmung, die Goethe unterscheidet, ihr Eigenleben. Die Lebenswelt wird unfruchtbar in dem Moment, in dem symbolische Repräsentati-

<sup>2</sup> Vergleiche das Nachwort von M. Frank zu: *Das kalte Herz*, Frankfurt am Main 1996.

on in neuen Medien die kleine Ordnung überspült: „Die Geschichte der Medien ist eine Geschichte wachsender symbolischer Verfügung über nicht-anwesende ferne Zeiten und ferne Räume. Das Aufkommen der technischen Bild-Medien im 19. Jahrhundert hat das über Jahrhunderte stabile System symbolischer Repräsentation von Raum und Zeit erschüttert.“ (Ebd.)

Die vier Romanfiguren entstammen mithin einer unzeitgemäßen Welt und sind eher ins 18. Jahrhundert einzuordnen. Dies vor allem in ihrer fehlenden Medienkompetenz: Sie sind nicht „ermattet“, wie Kassner sich ausdrückt, sondern den neuen Medien nicht gewachsen. Noch nicht? Das physiognomische Weltbild, zu dem Goethe – nach Kassner – gelangt ist, ist zuallererst nämlich ein Medium, ein *Weltbild*, ein Scheiterhaufen der Deutungen zumal; und so treten auch die Medien, das Geschriebene, das Gedruckte „an die Stelle meines eigenen Sinnes, meines eigenen Herzens“ (WV 269), wie Eduard dies formuliert. „Und würde ich mich wohl zu reden bemühen,“ führt er seine Zerrissenheit weiter aus, „wenn ein Fensterchen vor meiner Stirn, vor meiner Brust angebracht wäre, so daß der, dem ich meine Gedanken einzeln zuzählen, meine Empfindungen einzeln zureichen will, immer schon lange vorher wissen könnte, wo es mit mir hinaus wollte?“ So geraten die Nachahmungen zu *Matériaux*, wie sie Goethe in seinen naturwissenschaftlichen Schriften definiert:

*Matériaux*. Dieses Wortes bedient man sich, um die Teile eines organischen Wesens auszudrücken, die zusammen entweder ein Ganzes oder einen untergeordneten Teil des Ganzen ausmachen. [...] Im allgemeinsten Sinne bezeichnen wir aber durch das Wort Materialien unzusammenhängende, wohl auch nicht zusammengehörige, ihre Bezüge durch willkürliche Bestimmung erhaltende Körper. (HA, XIII, 245)

Geradeso endet denn auch Eduard: „Wenn mir jemand ins Buch sieht, so ist mir immer, als wenn ich in zwei Stücke gerissen würde.“ (WV 269) Wenn die Wahlverwandtschaften nicht zu verstehen sind, so durch den Widerstand der ‚*Matériaux*‘, nämlich aus der wahrgenommenen Vermittlung, aus der fehlenden Zusammengehörigkeit der Zeichenkörper ein zusammenhängendes Sinn-Ganzes, eine vermittelte Wahrnehmung zu (re)konstruieren. Ein unruhiges Geschäft zumal der Figuren: „Was bin ich unglücklich“, so Eduard nach Ottilies Tod, „daß mein ganzes Bestreben nur immer eine Nachahmung, ein falsches Bemühen bleibt! [...] Ich muß ihr nach, auf diesem Wege nach; aber meine Natur hält mich zurück und mein Versprechen. Es ist eine schreckliche Aufgabe, das Unnachahmliche nachzuahmen.“ (WV 489)



## II. Jetzt müßte ein Fähiger ...

Spiegel hüben, Spiegel drüben, | Doppelstellung, auserlesen; | Und dazwischen ruht im Trüben | Als Kristall das Erdewesen. [...] ||

Und der Name wird ein Zeichen, | Tief ist der Kristall durchdrungen: | Aug in Auge sieht dergleichen | Wunder-same Spiegelungen. (HA, I, 553 f.)

Aus dem Bereich der Naturwissenschaften wurde vor allem das chemische Gleichnis, das für Goethes Roman titelgebend war, für die Interpretation fruchtbar gemacht. Die „Kritik der Sinne“, die uns Eckermann als ausstehendes postkantianisches Projekt überliefert, ist angesichts der Gleichnisrede von den Wahlverwandschaften ins Hintertreffen geraten. Gerade anhand seiner Theorie der Trübung des Lichts ließe sich, wie mit seinem Gedicht *Entoptische Farben* hier lediglich angedeutet werden kann, auch die Gleichnisrede von den Wahlverwandschaften ergänzend in neuem Licht sehen. Die Doppelspiegel aus Goethes Gedichtausschnitt sind freilich der Kreuzstellung der Wahlverwandschaften ähnlich. Aber letztere beziehen die Sinne der Deuter, ob Physiker oder Chemiker, nicht mit ein. Goethe hat sich jedenfalls nicht nur in seinen naturwissenschaftlichen Texten um die ersten Skizzen zu einer Kritik der Sinne bemüht. Auch für Goethe hätte diese Kritik bei dem einzigen Organ anzusetzen, das sowohl empfangen, als auch sprechen kann: dem Auge und dessen *Seh-Sinn*. Ob Goethe sich meinte, als er nach Eckermann forderte: „Jetzt müßte ein Fähiger, ein Bedeutender die Kritik der Sinne und des Menschenverstandes schreiben“? (Eckermann 1974, 274) Mit Goethes Naturbeobachtungen sind die Wünsche der Nachwelt jedenfalls nicht erfüllt worden: Seine Thesen sind stattdessen schnell gescheitert, und so sind sie eher Lektüre für Literaturwissenschaftler als für Physikstudenten geworden.

\*\*\*

Wie die Unfruchtbarkeit der sinnstiftenden Theorie hinter dem Text in Bezug zur Materialisierung der Sinne in den Medien der Wahlverwandschaften untersuchen? Wir wollen mit Goethe von einer Krise der Sinne ausgehen, die sich bereits mit der ‚Lehre vom Lichte‘ seit Descartes angekündigt hat. Denn seitdem dieser „die Lehre von dem Lichte materialisiert und mechanisiert hatte, so können sich die Denker nicht wieder aus diesem Kreise herausfinden.“ (HA, XIV, 124) Der Speicher selbst bildet als Aufzeichnungssystem die dem Menschen enteignete, mediale Einheit von Verstandeskraft und sinnlicher

Phantasie. Die entschiedene Einheit beider ist technische Idee und Kunstgeheimnis, kurz: Phänomen und Methode der Wahlverwandtschaften. Eichendorff ließe sich in dieser Hinsicht anders lesen: „Was seinen Helden fehlt, fehlt seiner Zeit, und kann nicht dem Dichter, sondern uns zum Vorwurf gereichen.“ (1976, 748) Dies ist bei ihm noch ein Zugeständnis an die Schwächen Goethes. Es könnte dennoch auch als Medienprogramm der Romantik gelten, denn in diesem Fehlenden formiert sich eine Gegenbewegung zur Verwissenschaftlichung der Sinne, wobei sie den Text überfordern und zermürben muß. Utz' Gegenüberstellung: „Anders als der wissenschaftliche Diskurs, der sich der menschlichen Sinne von außen her begrifflich bemächtigt, stößt der literarische Text, wenn er die Sinne von innen her zum Sprechen bringen will, an seine eigenen sprachlichen Grenzen.“ (1990, 16)

Wie hingebungsvoll die Figuren Ordnung schaffen, Anordnungen variieren und überprüfen, Unordnung fürchten – das fällt auf. Es sind nicht nur Archive oder Landschaften, die die Figuren in Ordnung bringen wollen, wie sich hier Charlotte zu Eduard äußert: „Du wolltest zuerst die Tagebücher deiner Reise mir in ordentlicher Folge mitteilen, [...] aus diesen unschätzbaren, aber verworrenen Heften und Blättern ein für uns und andere erfreuliches Ganze zusammenstellen.“ (WV 247) Über ihre Landschaftsplanung heißt es: „Mit möglichster Schonung der alten Denkmäler hatte sie alles so zu vergleichen und zu ordnen gewußt, daß es ein angenehmer Raum erschien.“ (WV 254) Und der Hauptmann macht sich als regelrechter Archivar nütze: „Sie errichteten auf dem Flügel des Hauptmanns eine Repositur für das Gegenwärtige, ein Archiv für das Vergangene, schafften alle Dokumente, Papiere, Nachrichten aus verschiedenen Behältnissen, Kammern, Schränken und Kisten herbei, und auf das geschwindeste war der Wust in eine erfreuliche Ordnung gebracht, lag rubriziert in bezeichneten Fächern.“ (WV 267) Es geht letztlich in einem sehr existentiellen Sinne darum, die Ordnung *in sich* aufzunehmen, so auch hier: „Otilie hatte schnell die ganze Ordnung eingesehen, ja, was noch mehr ist, empfunden.“ (WV 282) Und sei es im Ordnungsgebäude eines Nonnenordens (von lat. *ordo*, was u. a. auch „Ordnung“ meint): „Ein strenges Ordensgelübde, welches den, der es mit Überlegung eingeht, vielleicht unbequem ängstigt, habe ich zufällig, vom Gefühl gedrungen, über mich genommen.“ (WV 477) Eine Wahrnehmungskrise wäre insofern medienverantwortet, als sie mit veräußerlichter Archivierung eine Kompensation versucht. Die „ordnende Vernunft“, von der Herder in seiner *Kalliope* spricht, ist die Instanz einer Kritik der Sinne, wie sie „die Künste in Ansehung ihres Mediums“ (Herder, XIII, 297) zu leisten hätten.

\*\*\*

Als Interpretationsfigur der *Wahlverwandtschaften* konstatiert Friesen mit Bezug auf Jochen Hörisch „opacity of language“, wobei ihm leider die grundlegende Idee von Goethes *Farbenlehre* entgangen zu sein scheint, nach der Farben als ‚Trübung‘ des Lichts zu verstehen sind. Trübe Sprache, trübe Sinne. Auch in Goethes Selbstankündigung zu den *Wahlverwandtschaften* findet sich die Opazität: Die „fortgesetzten physikalischen Arbeiten“ haben ihn zum Titel veranlaßt, um der häufigen Praxis, „in der Naturlehre sich sehr oft ethischer Gleichnisse“ zu bedienen, für dieses Male „in einem sittlichen Falle, eine chemische Gleichnisrede zu ihrem geistigen Ursprunge“ zurückzuführen. Durch das „Reich der heitern Vernunftfreiheit“ ziehen sich dabei unaufhaltsam, unauslöschlich „die Spuren trüber [sic!], leidenschaftlicher Notwendigkeit“ (HA, XVII, 457). Hier soll keineswegs versucht werden, die *Farbenlehre* gegen die Gleichnisrede auszuspielen. Wenn wir aber nur darauf hinweisen, wie Goethe in seinem Gedicht *Gott, Gemüt und Welt* die Verbindung herstellt zwischen Sinnesanthropologie und seiner Trübungstheorie der *Farbenlehre*, dann scheint uns ein Versuch, die optischen Elemente der *Wahlverwandtschaften* stärker hervorzuheben, doch zumindest nicht abwegig:

„Und was sich zwischen beide stellt?“ | Dein Auge, so wie die Körperwelt.

An der Finsternis zusammengeschrunken, | Wird dein Auge vom Licht entbunden.

Schwarz und Weiß, eine Totenschau, | Vermischt ein niederträchtig Grau.

Will Licht einem Körper sich vermählen, | Es wird den ganz durchsicht'gen wählen.

Du aber halte dich mit Liebe | An das Durchscheinende, das Trübe. (HA, I, 428)

Es geht auch in diesem Gedicht nicht zuletzt um einen Widerstreit, den zwischen Identität und Differenz, zwischen Anziehung und Abstoßung. Und dazwischen stehen immer das Auge, der Körper, das Medium: Man lese das genannte Gedicht probenhalber einmal als optisches Programm der *Wahlverwandtschaften*. Aber machen wir ein Beispiel: Die meistbetrübe – wen verwundert's? – Figur Ottilie hat zugleich die größte Sehnsucht nach Reinheit: „Wie oft hat es mich betrübt und geängstigt, wenn ich bemerken mußte, daß reiner Verstand [...] für mehrere Stunden verlorenging [...].“ (WV 347) Wie oft, das wird Ottilie im Verlauf der *Wahlverwandtschaften* denn auch

erfahren. Medien, so könnten wir einen ihrer Tagebucheinträge verstehen, sind geisterhaft wie winterliche Bäume. „Mir ist es mit dem Vergangenen so, und nirgends auffallender als im Garten, wie Vergängliches und Dauerndes ineinandergreift.“ Wir scheinen hindurchsehen zu können, und noch ist die *Spur* nur das kleine Quentchen an Trübung: „Und doch ist nichts so flüchtig, das nicht eine Spur, das nicht seinesgleichen zurücklasse. Man läßt sich den Winter auch gefallen. Man glaubt sich freier auszubreiten, wenn die Bäume so geisterhaft, so durchsichtig vor uns stehen. Sie sind nichts, aber sie decken auch nichts zu.“ Der Frühling verknüpft Vergängliches mit Dauerndem: „Wie aber einmal Knospen und Blüten kommen, dann wird man ungeduldig, bis das volle Laub hervortritt, bis die Landschaft sich verkörpert und der Baum sich als eine Gestalt uns entgegen drängt.“ (WV 426 f.) ‚Unendlich‘ ist, so Goethe in seiner *Farbenlehre*, die Abstufung zwischen der durchscheinenden und der vollendeten Trübe. Die Opazität der Medien ist im Werden. Optische Brechungsformen müßten so als Reaktionsinventar der Figuren auf Ottilie lesbar gemacht werden: Das Licht erleidet auf einem durchsichtigen Körper „eine Zerstreuung (dissipatio), Zerbrechung (diffractio), Zerreißung (disscissio) und natürlicherweise auch eine Trennung (separatio); dabei denn auch gelegentlich eine Anhäufung (glomeratio)“ (HA, XIV, 120).

### III. Schein von Wärme und Leben

Auch ohne uns werden die Scheintoten erwachen und die Lebendigen sich abtrocknen. (WV 338)

Immerhin: Am Ende blickt der Leser auf vier Leichen zurück, staunend, so leise, so ohne Shakespeares Gebrüll sind alle gestorben. Und die beiden Hauptfiguren, die ihre Leidensgenossen überlebt haben, sind auch kaum mehr als lebendige Tote. In tödlicher Stille endet, was in freundlicher begann. (Baumgart 1980, 154)

Des Chiasmus bedient sich Goethe nicht nur rhetorisch oder in der Figurenkonstellation, denn es ist der „unsichere Schein“ im weitesten Sinne, der Ottilie zu Eduards Medium machen sollte, aber nicht dürfte: „Sie soll hereintreten! denk ich, hoff ich. Ach! und da das Mögliche unmöglich ist, bilde ich mir ein, das Unmögliche müsse möglich werden.“ Ein Chiasmus der Begierde, und bei diesem „unsichern Schein“ soll, so Eduard über Ottilie, „ihre Gestalt, ihr Geist, eine Ahnung von ihr vorüberschweben, herantreten, mich ergreifen, nur einen Augenblick, daß ich eine Art von Versicherung hätte, sie denke mein, sie sei mein.“ (WV 354) Chiastisch ist laut de Duve die zeitli-

che und räumliche Referenz der visuellen Medien, ähnlich spricht Großenklaus über „die Sichtbarmachung des Zeitlichen“ und „die Verbildlichung der Zeit“ (1995, 14f.). Wenn so oft in Goethes *Farbenlehre* das Wort ‚Mittel‘ auftaucht, so insbesondere deshalb, um die Färbung der Welt, den Sinnesausdruck aus der Trübung des Mediums hervorgehenzulassen.

\*\*\*

In der lichtdurchfluteten Kapelle sitzt Ottilie und schreibt: „Die farbigen Scheiben machen den Tag zur ersten Dämmerung, und jemand müßte eine ewige Lampe stiften, damit auch die Nacht nicht ganz finster bliebe.“ Außen wird's finster, aber selig soll es in Ottilie, der Heiligen der Blinden übrigens, scheinen, bis auf die Möglichkeit, „daß das innere Licht einmal aus uns herausträte, sodaß wir keines andern mehr bedürften.“ (WV 375) Die zusammengefügte *Matériaux* kann Ottilie noch als Ganzheit empfinden, in der Paradoxie der Empathie, nämlich bis zur Durchsichtigkeit selbstvergessen sein zu können. Und alles dies nur dank der Sonne, die die Kapelle durch farbige, zusammengesetzte Scheiben färbt: „Ottilie freute sich der bekannten, ihr als ein unbekanntes Ganze entgegentretenden Teile.“ Indem sie umherblickt, scheint es ihr, „als wenn sie wäre und nicht wäre, als wenn sie sich empfände und nicht empfände, als wenn dies alles vor ihr, sie vor sich selbst verschwinden sollte; und nur als die Sonne das bisher sehr lebhaft beschienene Fenster verließ, erwachte Ottilie vor sich selbst und eilte nach dem Schlosse.“ (WV 373 f.)

Diese sonnig-farbige Aura ist nur in der Gegenwart lebendig. „Man unterhält sich manchmal mit einem gegenwärtigen Menschen als mit einem Bilde“, so Ottilie in ihren Tagebuchnotizen, und wenn dieses Bild auch von uns gänzlich absieht, so fühlen wir doch, wie unser Verhältnis zu ihm wachsen kann, „ohne daß er etwas dazu tut, ohne daß er etwas davon empfindet, daß er sich eben bloß zu uns wie ein Bild verhält.“ Es müßte insofern nicht nur Ottilie „das Leben nach dem Tode doch immer wie ein zweites Leben vorkommen, in das man nun im Bilde, in der Überschrift eintritt und länger darin verweilt als in dem eigentlichen lebendigen Leben.“ Aber auch dieses Bild, „dieses zweite Dasein verlischt früher oder später.“ (WV 370) So auch bei ihr, denn die Bilder, die der Architekt in ihrer Präsenz malt, „fingen sämtlich an, Ottilien zu gleichen.“ (WV 372) Durch die „Nähe des schönen Kindes“ erklärt es sich der Erzähler, geht ihm „nach und nach auf dem Wege vom Auge zur Hand“ nichts mehr verloren, bis zum letzten Gesichtchen, das so vollkommen glückt, „daß

es schien, als wenn Ottilie selbst aus den himmlischen Räumen heruntersähe.“

Leben, Tod, Wiederbelebung. Der Tod der Bilder: Wiederbelebung als Sepulkral-Referenz? Das schönste Denkmal, der Mensch, und alle Entwürfe zu Monumenten sind für den Architekten kein Ersatz dafür. Lebende Formen werden nur unzulänglich erhalten: „Da wird ein Toter geschwind noch abgegossen und eine solche Maske auf einen Block gesetzt, und das heißt man eine Büste. Wie selten ist der Künstler imstande, sie völlig wiederzubeleben!“ Aber Charlotte verbucht diese Argumente für ihre Gegenmeinung, das Bild eines Menschen sei doch wohl „unabhängig; überall, wo es steht, steht es für sich“, und es wäre zuviel verlangt, „daß es die eigentliche Grabstätte bezeichne.“ Ihre Abneigung gegen Bildnisse jeder Art wird so nachvollziehbar: „sie scheinen mir immer einen stillen Vorwurf zu machen; sie deuten auf etwas Entferntes, Abgeschiedenes und erinnern mich, wie schwer es sei, die Gegenwart recht zu ehren.“ (WV 365)

Noch ist keiner gestorben: Die Festgesellschaft führt lebende Bilder auf. Auch hier gestaltet Goethe eine hochfeine Lichtdramaturgie, in deren Zentrum Ottilie, die scheinbare Mutter, steht. Die anmutige Szenerie soll die Idee versinnbildlichen, „daß alles Licht vom Kinde ausgeht“, was sich aber nur „durch einen klugen Mechanismus der Beleuchtung“ erklärt:

In diesem Augenblick schien das Bild festgehalten und erstarrt zu sein. Physisch geblendet, geistig überrascht, schien das umgebende Volk sich eben bewegt zu haben, um die getroffenen Augen wegzuwenden, neugierig erfreut wieder hinzublinzen und mehr Verwunderung und Lust als Bewunderung und Verehrung anzuzeigen, obgleich diese auch nicht vergessen und einigen ältern Figuren der Ausdruck derselben übertragen war. Ottiliens Gestalt, Gebärde, Miene, Blick übertraf aber alles, was je ein Maler dargestellt hat. (WV 403 f.)

Das festgehaltene, erstarrte Bild ruft bei den Zuschauern den ersten Photographien analoge Reaktionen vor, und die Augenlust der Medienschwemme bereitet sich vor: Lust statt Verehrung heißt das Motto der Säkularisierung der Bilder mit zertrümmerter Aura, die doch Ottilie noch so intensiv in der Kapelle empfunden hatte. Und es kommt noch schlimmer: Alles Licht geht vom Kinde aus, hieß es noch oben. Aber was geschieht, wenn ein Kind stirbt? Dies: „Die kalten Glieder des unglücklichen Geschöpfs verkälten ihren Busen bis ins innerste Herz. Unendliche Tränen entquellen ihren Augen und erteilen der Oberfläche des Erstarrten einen Schein von Wärme und Leben.“ (WV 457) Das Kind Ottilies, chiasmatisch in seiner physiognomischen Ähnlichkeit mit einem anderen Vater, dem Hauptmann, ist

nurmehr kalte Oberfläche, erstarrt zur bloßen Oberfläche, zum Bildmedium. Lebendig scheint es nurmehr in Ottilies Tränen. Bloßer Schein, photographischer Schein: „Das bewegte Leben sieht in der Erstarrung des photographischen Bildes aus, als wäre es tot – was der Photographie oft als ‚Entfremdung‘ vorgeworfen wird. Die leblosen Statuen und Architekturen sehen auf Photos jedoch aus, als wären sie jetzt erst zum Leben erwacht.“ (Wiegand 1981, 13) Der Vater des Kindes ist kein biologischer mehr, und wie soll da ihre Ähnlichkeit erklärt werden? Das Kind ist ein erstarrtes, starr machendes Medium geworden. Erstarrung und Grausen, Kerzenschein und Bilderschein. Ottilies Schein. Der Schlaf des Scheins:

Der Major trat herein; ihn begrüßte Charlotte mit einem schmerzlichen Lächeln. Er stand vor ihr. Sie hub die grünseidne Decke auf, die den Leichnam verbarg, und bei dem dunklen Schein einer Kerze erblickte er nicht ohne geheimes Grausen sein erstarrtes Ebenbild. Charlotte deutete auf einen Stuhl, und so saßen sie gegeneinander über, schweigend, die Nacht hindurch. Ottilie lag noch ruhig auf den Knien Charlottens; sie atmete sanft; sie schlief, oder sie schien zu schlafen. (WV 459)

\*\*\*

Goethe selbst ist versessen auf Bilder wie Luciane auf ihre Affenillustrationen. Und das gilt auch, wenn die Medientechnologie noch keine Fensterchen vor der Stirn angebracht hat, womit die photographische Platte des Gehirns dort nicht nur fixierbar, sondern auch sichtbar wäre. In seiner *Italienischen Reise* bezeichnet Goethe sich als so für Michelangelo eingenommen, „daß mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie doch nicht mit so großen Augen wie er sehen kann.“ (HA, XI, 145) Und sein sich anschließender Wunsch ging schneller als denkbar in Erfüllung: „Wäre nur ein Mittel, sich solche Bilder in der Seele recht zu fixieren!“ Aber vorerst begnügt Goethe sich mit schlechten Kopien: „Wenigstens was ich von Kupfern und Zeichnungen nach ihm erobern kann, bring’ ich mit.“

In der Trennung Ottilies von ihrem Körper kündigen sich die aufkommenden neuen Medien an. Es wird eine Welt sein, in der Sichtbarkeit und Anwesenheit sich trennen müssen, denn, so Wiesing: „Bilder sind Entmaterialisierungen, welche einen Gegenstand in reine Sichtbarkeit transformieren. [...] Ein Bild muß, um ein Bild zu sein, auf seiner Oberfläche etwas zeigen, das an dieser Stelle selbst nicht vorhanden ist. Jedes Bild ist ein sichtbarer Widerspruch von Präsenz und Absenz.“ (1997, 15 f.) Die Welt der Anwesenheit ist nach Zons verlorengegangen, und Goethe erschreibt noch einmal deren unlesbar gewordene Legende, eine prophetische Archäologie. So betrifft die

„Gleichnisrede“ von den Wahlverwandtschaften nicht nur die buchstäblichen Figuren, sondern erweist sich als regelrechte Medientheorie: Die Anschaulichkeit der „tot scheinenden und doch zur Tätigkeit innerlich immer bereiten Wesen wirkend vor seinen Augen sehen“ (WV 275), so diskutieren die Figuren das Modell der Wahlverwandtschaft, und das heißt auch für sie: „mit Teilnahme schauen, wie sie einander suchen, sich anziehen, ergreifen, zerstören, verschlingen, aufzehren und sodann aus der innigsten Verbindung wieder in erneuter, neuer, unerwarteter Gestalt hervortreten“ (ebd.). Das Kunstgeheimnis mit getrübbten Sinnen wird schließlich für die Figuren und deren Beobachter, die Philologen, prägnant zusammengefaßt: „dann traut man ihnen erst ein ewiges Leben, ja wohl gar Sinn und Verstand zu, weil wir unsere Sinne kaum genügend fühlen, sie recht zu beobachten, und unsre Vernunft kaum hinlänglich, sie zu fassen.“

Mit Hörisch versagt die hermeneutische Methode an Ottilies erloschen-fortbestehender Präsenz der verstummten Leiber, an „Ottiliens Schweigemysterium zerbricht Mittlers ubiquitärer Verstehens- und Redewille“ (1981, 309). Eduard scheitert, weil er Ottilies „totes Bild nicht loswerden“ kann, und „er sollte nicht aufhören, sich Vorwürfe zu machen, daß er ihre Gesinnungen nicht erkannt, nicht erforscht, nicht geschätzt habe“ (WV 438). Aber eine Lehre läßt sich daraus kaum ziehen, und selbst wenn, so wäre sie schwer zu befolgen: Es ähnelte dem, was Goethe als das Prinzip in sämtlichen Äußerungen Hamans findet: „alles Vereinzelte ist verwerflich“ (HA, IX, 514). Eine herrliche Maxime für Kunst und Leben, da sind wir mit Goethe einer Meinung, aber eben nicht fürs Wort, „denn das Wort muß sich ablösen, es muß sich vereinzeln, um etwas zu sagen, zu bedeuten. Der Mensch, indem er spricht, muß für den Augenblick einseitig werden; es gibt keine Mitteilung, keine Lehre ohne Sonderung.“ (Ebd.) Leben und Kunst versus Wort, das Goethe wie Charlotte das Bild kritisiert. Selbstaufhebung des Worts im Wort. Oder Geburt und Wiege der neuen Medien im Sarg und Tod der alten? Ein Paradox? „So unmittelbar Geburt und Tod, Sarg und Wiege nebeneinander zu sehen und zu denken, nicht bloß mit der Einbildungskraft, sondern mit den Augen diese ungeheuern Gegensätze zusammenzufassen, war für die Umstehenden eine schwere Aufgabe, je überraschender sie vorgelegt wurde.“ (WV 422) Sonderung ist Ottilies Aufgabe nicht, denn sie allein „betrachtete den Eingeschlummerten, der noch immer seine freundliche, einnehmende Miene behalten hatte, mit einer Art von Neid. Das Leben ihrer Seele war getötet; warum sollte der Körper noch erhalten werden?“ (WV 422) Und so behält sie paradoxerweise als verstummend-heilige Reliquie das letzte Wort: „Die vor den Au-



gen aller Welt zerschmetterte Nanny war durch Berührung des frommen Körpers wieder gesund geworden; warum sollte nicht auch ein ähnliches Glück hier andern bereitet sein?“ (WV 488)

#### IV. Es muß notwendig etwas zwischen sein

„Denn nur dadurch, daß das Gesichtsorgan etwas erleidet, geschieht das Sehen. Von der gesehenen Farbe selbst kann jenes nicht erfolgen; es bleibt also nur übrig, daß es von dem, was zwischen ist (dem Medium), geschehe. Darum muß notwendig etwas zwischen sein.“ (HA, XIV, 24)

Die Mooshütte ist nicht sehr solide zusammengezimmert, und der idealistische Entelechie-Gedanke verschwindet auch für Hebbel zugunsten des Mosaiks: „überall Stifte und Drähte, deren Zweckmäßigkeit einleuchtet, deren Schönheit aber äußerst zweifelhaft ist“. Gleiches gilt für den Roman insgesamt, denn „das Ganze bezeichnet doch auf frappante Weise den Uebergang aus dem organischen Gebiet in das des Mosaik!“ (1859, 265) Gehen wir von den Sinnen zu ihren Medien über. Goethe und Medien? Seine *Farbenlehre* versucht beispielsweise noch einmal, die Luft als Medium zu erklären, das von der Farbe „erregt“ wird. Und da sie ein „continuum“ ist, erregt sie wiederum das Gesichtsorgan. Es muß notwendig etwas zwischen sein. Im Folgenden soll es dabei um die neuen Medien gehen, weniger um die Briefwechsel der Figuren oder die Verfügbarmachung des Raums in der Kartographie, um Ottilies Tagebuch und ihre mörderischen Lesesüchte. ‚Neu‘ meint im Folgenden ‚visuell‘.

\*\*\*

Die schlecht gezimmerte Mooshütte illustriert vorzüglich das textgestaltende „Prinzip der Rahmenschau“ (vgl. Langen 1934), also die perspektivische Konstruktion der Zweidimensionalität, durch die ein schön geordneter Ausschnitt der Natur entsteht. Koppen folgert für Langen, daß nicht mehr das Blickfeld ein Panorama begrenzt, sondern auf einen gemäldeähnlichen „gerahmten und begrenzten Ausschnitt“ (1987, 28) hinausläuft. Warum Aufhebens um das Prinzip der Rahmenschau machen?

Schon sehr früh ist die Mooshütte als Ort des Gesichtssinns bestimmt. Fischer dazu: „Gleich auf den ersten beiden Seiten des Romans werden die Prinzipien und die Motive der Gestaltung wie der Wahrnehmung von Landschafts-Bildern erzählerisch reflektiert.“ (1996, 70) An der Mooshütte angekommen, läßt Charlotte Eduard „dergestalt niedersitzen, daß er durch Tür und Fenster die verschiede-

nen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte.“ (WV 243) Für Fischer spielt Goethe mit Charlottes Gestaltungswillen auf die klassischen Aussichtsstellen an, an denen Rahmungen für „das an und in der leibhaftigen Natur gestaltete ‚Bild‘ zustande kamen“ (Fischer 1996, 72). Und ein Dritter paßt immer in so eine Hütte, auch wenn die Mooshütte etwas eng erscheint. Figuren als Medien? Mit Koppen deutet sich bereits *vor* der Verfügbarmachung neuer Medien „ein Wechsel der Sehgewohnheiten und der Sehbedürfnisse an, der gekennzeichnet ist durch ein ständig wachsendes Bedürfnis nach einer unverkürzten und möglichst täuschenden Nachahmung der Realität“ (1987, 29). Der Blick verweilt nicht mehr, ist nicht mehr neugierig, „sondern kehrt reflexiv zu sich, zu den Gefühlen und Gedanken des Blickenden zurück.“ (Busch 1995, 123) Die sinnliche Souveränität wird im Moment der akzentuierten Rahmung eine prekäre: Es zwingt „Realität in ihre Regeln“ und ist insofern tatsächlich souverän, liefert sich aber zugleich an die „Objektivität dieser Regeln“ aus (Fischer 1996, 75).

Gerade daß die Rahmung des Blicks gewissermaßen noch ganz klassisch hergestellt, gegenständlich und visuell inszeniert wird, daß aber gleichzeitig die konzentriert-kontemplative Wahrnehmung nicht mehr recht gelingt, präfiguriert „symbolisch die gesamte weitere tragische Entwicklung in dem Roman“ (Busch 1995, 123). Denn der bequem kalkulierte Blick gelingt nicht, wenn der Ausschnitt einer erhabenen Natur von den Aussichtspunkten aus auf den Betrachter zurückschlägt (vgl. Fischer 1996, 73 und Wagner 1983, 250ff). Bilder werden hierbei in Mosaikstückchen zerlegt. Fischer gelangt schließlich zum pointierten Fazit, der Begriff und der Vorstellungsinhalt von Landschaft entstehe „kultur- und bewußtseinsgeschichtlich“ erst durch diese neue Möglichkeit, die „ungegliederte Natur“ mit der gewählten Begrenzung durch den Rahmen „nach den Konstruktionsprinzipien des perspektivisch angelegten, zweidimensionalen Bildes wahrzunehmen.“ (Fischer 1996, 73) Die empfindsame Landschaftsästhetik zerstückelt sozusagen, um in dieser Verfügbarmachung noch einmal die Illusion des Organischen *im* Mosaik zu erzeugen. Darin ähnelt sie der Photographie. Das Kontinuum, das schon Goethe als notwendig Dazwischenstehendes benannt hat, geht nicht mehr rein auf, wird Fragment eines physiologisch wiedergegebenen Weltbildes, das einen hermeneutisch verstandenen Sinn nicht mehr einbegreifen muß – und nicht mehr kann.

\*\*\*

Nicht nur müssen die Figuren immerfort neu Ordnungen schaffen, ähnliches gilt im Kontext der Medien für die Übermacht der Wieder-

holungen, in denen die Figuren quasi stillstehen. Gespräche werden so auf durchaus angenehme Weise immer und immer wieder durchgekauft:

„Charlotte benutzte des andern Tags auf einem Spaziergang nach derselben Stelle die Gelegenheit, das Gespräch wieder anzuknüpfen, vielleicht in der Überzeugung, daß man einen Vorsatz nicht sicherer abstopfen kann, als wenn man ihn öfters durchspricht. Eduarden war diese Wiederholung erwünscht.“ (WV 250)

Hat der Graf womöglich Unrecht, insofern er die Wiederholungen weit eher der Kunst als dem Weltgang zuschreibt? Komödien wollen wir wiederholt sehen, weil sie im glücklichen Schluß auch enden. In der Welt dagegen „wird hinten immer fortgespielt, und wenn der Vorhang wieder aufgeht, mag man gern nichts weiter davon sehen noch hören.“ (WV 309) Aber bei Charlotte wird die Wirklichkeit bereits als Bild lesbar: „Als der Vorhang sich hob, war Charlotte wirklich überrascht. Das Bild, das sich ihr vorstellte, war so oft in der Welt wiederholt, daß man kaum einen neuen Eindruck davon erwarten sollte. Aber hier hatte die Wirklichkeit als Bild ihre besonderen Vorzüge.“ (WV 403) Die Einbildungskraft scheint zumindest die Illusion einer glücklichen Homöostase heiterer Bilder beschwören zu können, selbst wenn Schwüre nur noch imitierte, wieder-hergestellte sind: „Gerührt kniete sie nieder, sie wiederholte den Schwur, den sie Eduarden vor dem Altar getan. Freundschaft, Neigung, Entsagen gingen vor ihr in heitern Bildern vorüber.“ (WV 326)

Sinn und Gegensinn: Überall spiegeln sich die Zeichen. „Niemand würde viel in Gesellschaften sprechen, wenn er sich bewußt wäre, wie oft er die andern mißversteht. Man verändert fremde Reden beim Wiederholen wohl nur darum so sehr, weil man sie nicht verstanden hat. [...] Jedes ausgesprochene Wort erregt den Gegensinn.“ (WV 384) Nicht nur Worte, auch naturwissenschaftliche Versuche oder metaphysische Spielchen wie das Auspendeln geraten in die Gefahr der Endlosschleife:

Der Lord selbst stutzte einigermaßen, aber der andere konnte vor Lust und Begierde gar nicht enden und bat immer um Wiederholung und Vermannigfaltigung der Versuche. Ottilie war gefällig genug, sich in sein Verlangen zu finden, bis sie ihn zuletzt freundlich ersuchte, er möge sie entlassen, weil ihr Kopfweg sich wieder einstelle. (WV 444 f.)

Insgesamt übernimmt die Wiederholung bei den *Wahlverwandtschaften* in ihrer chiasmatischen Verschränkung von Präsenz und Vergangenheit hier, Absenz und Gegenwart dort verschiedenste Funktionen bzw. Störungen des augenscheinlich intakten Systems. Medienspezifisch

interpretiert, ist diese Form der Wiederholung eine Wiedergabe, die schon empfunden, noch nicht aber technisch machbar ist: „Anstatt der tausend Erfindungen, deren Sie sich rühmen, habe ich immer nur tausend Wiederholungen gesehen.“ (WV 364) In dieser Hinsicht antizipieren die Figuren den Bewußtseinsakt der photographischen Repräsentation. Großenklaus: „die Fotografie segmentiert ein Zeitfeld intensivster, punktueller sinnlicher Erregung und sinnlichen Austausches und wiederholt damit den kognitiven Entwurf von Gegenwart.“ Über den Umweg der Kopie wird die Wahrnehmung der nun scheinbar wiederholbaren Originale beeinflusst: „Die Betrachtung der Fotografie hat [...] den Vorteil, die Vergegenwärtigung des vergangenen intensiven Augenblicks beliebig wiederholen und in der Sekundär-Wahrnehmung des Abbildes die intensive Erfahrung einer möglicherweise belanglosen Primär-Erfahrung simulieren zu können.“ (1995, 19) Schablonenhafte Kopien am Scheideweg: Der romantische Geniekult einer Primärerfahrung der lieblichen Gegenwart muß scheitern angesichts einer Simulationskrise des frei flottierenden Kontinuums der Bilderströme.

\*\*\*

Philipp Hackert ist Freund und römischer Kumpan Goethes der *Italienischen Reise*. Er hat sich kritisch zur Verwendung der Camera obscura als künstlerisches Hilfsmittel geäußert (vgl. Koppen 1987, 24 ff). Goethe selbst besaß eine Camera obscura, wie das Bestandsverzeichnis des Goethe-Nationalmuseums vermerkt, und er benutzte und reflektierte es bei seinen Versuchen der *Farbenlehre*. Seine Haltung zu ihr ist freilich paradox, wie Busch schreibt: „Die Art der Verbindung optisch-physikalischer Erkenntnisse mit denen der Chemie scheint die synthetisierende Absicht, durch die ‚Wiedervereinigung des Getrennten‘ dem Auge wie dem Licht Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, zu bekräftigen.“ Diese Wiedervereinigung zielt auf „eine experimentelle Rekonstruktion des Wahrnehmungs-Sinns mit der Camera obscura als technifiziertem Modell der Augenfunktion und der lichtempfindlichen Schicht als einer Art ‚künstlicher Netzhaut‘.“ Und doch: „Die Camera obscura blieb für ihn ein Hilfsmittel und das Werkzeug der Beobachtung, auch wenn ihr Gebrauch [...] gleichsam reflexiv auf die Wahrnehmung zurückgewendet wurde.“ (Busch 1995, 173)

Goethe widmet seinem Freund Hackert einen Essay, und darin wird auch der in Weimar lebende Engländer Gore erwähnt: „Am 15. Juli besuchten wir Herrn Gore in Klein-Wintersheim und fanden Rat Krause beschäftigt, ein Bildnis des werten Freundes zu malen, wel-

ches ihm gar wohl gelang.“ Und fast identisch zum englischen Lord der *Wahlverwandtschaften* fährt Goethe fort: „Er zeichnete sehr glücklich in der Camera obscura und hatte, Land und See bereisend, sich auf diese Weise die schönsten Erinnerungen gesammelt.“ Und ebenso wie dieser unternimmt Gore häufig „kleine Reisen“, (HA, X, 382) um „flüchtige Augenblicke zu fixieren“. So auch der heimatlose Lord: „Ich habe mir nun angewöhnt, überall zu Hause zu sein, und finde zuletzt nichts bequemer, als daß andre für mich bauen, pflanzen und sich häuslich bemühen.“ (WV 431) Und wenn wir die Heimat des Lords als Metapher fürs beheimatete, potente Auge lesen wollen, dann liest sich sein bitteres Resümee als Medienkritik der Zerstreuung: „Wer genießt jetzt meine Gebäude, meinen Park, meine Gärten? Nicht ich, nicht einmal die Meinigen: fremde Gäste, Neugierige, unruhige Reisende.“ (Ebd.) Für noch nicht Überzeugte fährt er präziser fort:

Selbst bei vielen Mitteln [sic!] sind wir immer nur halb und halb zu Hause, besonders auf dem Lande, wo uns manches Gewohnte der Stadt fehlt. Das Buch, das wir am eifrigsten wünschten, ist nicht zur Hand, und gerade, was wir am meisten bedürften, ist vergessen. Wir richten uns immer häuslich ein, um wieder auszuziehen, und wenn wir es nicht mit Willen und Willkür tun, so wirken Verhältnisse, Leidenschaften, Zufälle, Notwendigkeit und was nicht alles. (Ebd.)

Auch wenn Goethes Freund Hackert bei seinen Prospektzeichnungen sich der Camera obscura bedient, „deren Mängel ihm zwar nicht verborgen waren, deren er sich aber doch als Liebhaber mit vielen Vorteilen zu bedienen wußte“ (AG, 601 f.), ist er doch stärker als Gore ein Maler, „der eine unglaubliche Meisterschaft hat, die Natur abzuschreiben und der Zeichnung gleich eine Gestalt zu geben“ (HA, XI, 351), wie Goethe anerkennend in seiner *Italienischen Reise* vermerkt. Auch der englische Lord hat diese schon verbale Gestaltungskraft „daß durch seine Bemerkungen der Park wuchs und sich bereicherte“ (WV 429). Interessanter noch dessen sorgfältige Sammlerbeschäftigung: „Was ihn aber zu Hause auf eine sehr angenehme Weise beschäftigte, war die Sorgfalt, womit er seine früheren Zeichnungen zusammenstellte, ordnete, ausarbeitete, durch Nachzeichnungen aus Reisebeschreibungen ergänzte und in große Bände zusammenbinden ließ.“ (AG, 601 f.) Busch vermerkt Ähnliches für den Lord der *Wahlverwandtschaften*: „An die Stelle des lehrreichen kleinen Rahmen-Bildchens und der zeichnerischen Skizze ist nun die Bilder-Sammlung getreten, das geheimnisvolle Futteral, angefüllt mit Schätzen der Erinnerung“ (Busch 1995, 124). Während der englische Lord Goethes sich als Vorläufer des Photoamateurs im Stil des 19. Jahrhunderts

betätigt, ist Gore nach Koppen eine „Präfiguration des Photoreporters“ (Koppen 1987, 27), der eigentlich dem 20. Jahrhundert angehört. Goethe hat Gore, wenn wir Koppen folgen, in *Die Wahlverwandtschaften* ein „Denkmal der Bewunderung und der Freundschaft“ gesetzt.

\*\*\*

Goethes Denkmal für Gore ist jedoch keineswegs so ungetrübt. So könnte man den Satz über den Lord: „Übrigens war er außer den geselligen Stunden keineswegs lästig; denn er beschäftigte sich die größte Zeit des Tags, die malerischen Aussichten des Parks in einer tragbaren dunklen Kammer aufzufangen und zu zeichnen, um dadurch sich und andern von seinen Reisen eine schöne Frucht zu gewinnen.“ (WV 429) durchaus zweideutig lesen: War der Lord nie lästig? Oder *nur* in den geselligen Stunden? Ebenso zweideutig ist die „schöne Frucht“ der Reisen: „Ein großes Portefeuille, das er mit sich führte, zeigte er den Damen vor und unterhielt sie teils durch das Bild, teils durch die Auslegung.“ (WV 430) So übernimmt er nicht nur die Fixierung, sondern zugleich die Auslegung und Deutung der Bilder für die Damen, was ihm besser als dem Mittler zu gelingen scheint. Aber ohne es zu ahnen, lenkt der englische Lord den Blick der Gesellschaft auf höchst unerfreuliche Stellen:

Und wie oft kommt nicht jeder in diese Gefahr, der eine allgemeine Betrachtung selbst in einer Gesellschaft, deren Verhältnisse ihm sonst bekannt sind, ausspricht! Charlotten war eine solche zufällige Verletzung auch durch Wohlwollende und Gutmeinende nichts Neues; und die Welt lag ohnehin so deutlich vor ihren Augen, daß sie keinen besondern Schmerz empfand, wenngleich jemand sie unbedachtsam und unvorsichtig nötigte, ihren Blick da – oder dorthin auf eine unerfreuliche Stelle zu richten. Ottilie hingegen, die in halb bewußter Jugend mehr ahnete als sah und ihren Blick wegwenden durfte, ja mußte von dem, was sie nicht sehen mochte und sollte, Ottilie ward durch diese traulichen Reden in den schrecklichsten Zustand versetzt [...]. (WV 431 f.)

Charlotte und Ottilie reagieren gänzlich verschieden auf diese ungewohnten Perspektiven, doch für beide gilt: „Die Distanz zwischen Mensch und Welt, welche die Akteure der *Wahlverwandtschaften* mit umfänglichen Veranstaltungen vor sich und voreinander verbergen zu suchen, zersetzt die Selbstgewißheit perspektivischer Inbesitznahme. Perspektivität wird, wie bei dem englischen Lord, zur Überlebensstrategie.“ (Busch 1995, 125) Überlebensstrategie insofern, als der ganze Roman „auf einer ‚Tiefenschicht seines historischen Realismus‘“ eine kulturgeschichtliche Tendenz reflektiert, „die bald darauf

in der Ambivalenz von triumphaler Mechanisierung und problematischer Entsubjektivierung des perspektivischen Sehens kulminiert.“ (Fischer 1996, 70) Und die Rahmung hängt mit dieser Entsubjektivierung zusammen. Denn weil die konzentriert-kontemplative Wahrnehmung nicht mehr recht gelingt – „eine Art Endstufe der Dissoziation von regelrecht inszeniertem, gerahmtem Bild und seiner problematisch werdenden emotionalen Geltung“ (Fischer 1996, 76) –, genießen die Damen in der Gegenwart des Lords „erst vollkommen ihre Umgebung. Sein geübtes Auge empfing jeden Effekt ganz frisch, und er hatte um so mehr Freude an dem Entstandenen, als er die Gegend vorher nicht gekannt und, was man daran getan, von dem, was die Natur geliefert, kaum zu unterscheiden wußte.“ (WV 429) Fischer weist ihm mit seiner Camera obscura die „die routiniert-korrekte Wiedergabe des ‚schönen‘, des ‚angenehmen‘, des ‚interessanten‘ Realitätsausschnitts“ zu, wobei aber „das abzeichnende Subjekt [...] sich aus dem Abbildungsprozeß schon weitgehend zurückgezogen“ (Fischer 1996, 77) hat. Und die Dekoration der heimatlosen Gegenwart führt weiter: Immer noch verbürgt die von Menschenhand fixierte perspektivische Wiedergabe die schöne Rahmenschau, aber zugleich hat sich das abzeichnende Subjekt verabschiedet.

Mit dem englischen Lord und dem scheiternden Mittler finden wir „eine letzte Veräußerung der apparativ garantierten, aber immer noch von Menschenhand fixierten perspektivischen Abbildung bedeutet“. Dies ließe sich steigern, wenn sich das Subjekt auch praktisch aus dem apparativ bewerkstelligten Abbildungsvorgang zurückzieht – der Schritt, den die photographische Technik bald repräsentieren wird. Noch buchstabiert der Lord die Natur nach, freilich mit abgewendeten Augen. Analog zur technikgeschichtlichen Erfolgsgeschichte der Photographie erhält diese Erblindung psychohistorisch den Stellenwert eines nur äußerlich in der „kompensierten ‚Souveränitätsverlust(s) des Wahrnehmungssubjekts.“ (Ebd.) Die *Wahlverwandtschaften* erhalten bereits „in nuce“ den Verhaltensmodus fotografischer Praxis“ (Busch 1995, 125). Der Zuschauer allerdings, und hier weitet sich der Roman zum Gleichnis nach allen Gleichnissen, spiegelt in seinem „bunten Wechsel der Szenen“ lediglich die Oberfläche der „passiven philosophischen Betrachter“, Zuschauer, die sich nicht mehr „die Kraft der Inbesitznahme, des wirklichkeitsmächtigen Eingriffs“ (ebd.) zutrauen. Und damit vollzieht sich mit dem englischen Lord und seinen hilflos ordnenden und wiederholenden Gastgebern das Kunstgeheimnis der *Wahlverwandtschaften*, das den Übergang vom organischen zum physiognomischen Weltbild als Krisengeschichte des Wahrnehmungssubjekts abzeichnet: als Scheinbild des

vorigen Lebens. Nichts ist mehr beim alten geblieben, aber der Wahn war verzeihlich.

## Literatur

- Baumgart, R.: „Johann Wolfgang Goethe. Die Wahlverwandtschaften“. In: F. Raddatz (Hg.): *Die Zeit-Bibliothek der 100 Bücher*. Frankfurt a. M. 1980, S. 154 – 156.
- Benjamin, W.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt a. M. 1977, S. 63 – 135.
- *Denkbilder*. Frankfurt a. M. 1994.
- Bolz, N. (Hg.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*. Hildesheim 1981.
- Busch, B.: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. Frankfurt a. M. 1995.
- Eckermann, J. P.: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, München <sup>2</sup>1974.
- Eichendorff, J. v.: *Werke*. München 1976.
- Fischer, L.: „Perspektive und Rahmung. Zur Geschichte einer Konstruktion von ‚Natur‘“. In: H. Segeberg (Hg.): *Mediengeschichte des Films*. Bd 1, München 1996, S. 69 – 96.
- Friesen, N.: *Ungewählte Verwandtschaften in den Wahlverwandtschaften. Master and Slave in Goethe's novel*, 1996, o. P. [<http://www.ualberta.ca/~nfriesen/germanistik/wahlv.htm>]
- Goethe, J. W.: *Werke*. [Hamburger Ausgabe], 14 Bde., hg. v. E. Trunz. München <sup>12</sup>1981. [=HA]
- *Briefe*. [Hamburger Ausgabe], 4 Bde., hg. v. K. Mandelkow. Hamburg <sup>2</sup>1968 [=HA]
- *Werke*. [Artemis-Gedenkausgabe], Briefe und Gespräche, 24 Bde., hg. v. E. Beutler. Zürich 1948ff, München 1977. [=AG]
- Großenklaus, G.: *Medien-Zeit – Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Frankfurt a. M. 1995.
- Hard, G.: *Die ‚Landschaft‘ der Sprache und die ‚Landschaft‘ der Geographen. Semantische und forschungslogische Studien*. Bonn 1970.
- Hebbel, F.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. Richard Maria Werner. Berlin 1906.
- Herder, J. G.: *Sämtliche Werke*, hg. v. B. Suphan, Berlin 1877 – 1913.
- Hörisch, J.: „Die Himmelfahrt der bösen Lust“ in Goethes Wahlverwandtschaften. Versuch über Otiliens Anorexie.“ In: Bolz 1981, S. 308 – 322.
- „Der Mittler und die Wut des Verstehens.“ In: E. Behler / J. Hörisch (Hg.): *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn 1987, S. 19 – 32.
- Kassner, R.: *Sämtliche Werke*. Pfullingen 1978.
- Koppen, E.: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart 1987.
- Langen, A.: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhun-*



*derts. Rahmenschau und Rationalismus.* Jena 1934.

Stöcklein, P.: „Stil und Geist der Wahlverwandtschaften.“ In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 71 (1951).

– *Wege zum späten Goethe. Dichtung – Gedanke – Zeichnung. Interpretationen um ein Thema.* Darmstadt 1977.

Utz, P.: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit.* München 1990.

Wagner, M.: „Das Gletschererlebnis – Visuelle Naturaneignung im frühen Tourismus.“ In: G. Großklaus / E. Oldemeyer (Hg.): *Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur.* Karlsruhe 1983, S. 235 – 264.

Wiegand, W. (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst.* Frankfurt a. M. 1981.

Wiesing, L.: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik.* Reinbek 1997.

Zons, R. St.: „Ein Denkmal voriger Zeiten. Über die Wahlverwandtschaften.“ In: Bolz 1981, S. 323 – 352.

# Justus Fetscher (Berlin)

## Korrespondenzen der Sonne Kosmologische Strukturen in Hölderlins Hyperion

### I. Zur Poetizität der Himmels-Anschauung

Seit je waren die theoretischen Entwürfe von Himmelssystemen ästhetisch vorgeprägt: bei Platon von der göttlichen Rationalität der geometrischen Formen, bei Aristoteles von der Undenkbarkeit des Unendlichen und von der Dignität des Unbewegten. Die pseudo-Aristotelische Schrift *De mundo* verweist, um Gottes Ort im Weltbau zu bezeichnen, auf Homerische Verse und behauptet gleichnishaft, wie Phidias einer Statue der Athene sein Selbstporträt eingefügt habe, so gehöre Gott dem System des Weltalls an (399b-400a).

Fernand Hallyn hat die poetologisch-ästhetischen Bestimmungen der Kosmologie, speziell derjenigen Kopernikus' und Keplers, zu den für ihre Anschauung und Theoriebildung entscheidenden erklärt. Sie lenkten die Hypothesenwahl dieser Autoren. Hallyn identifiziert die Funktion der heuristischen Fiktion für den Kosmologen mit derjenigen, die, der Aristotelischen *Poetik* zufolge, dem Mythos für den Tragödiendichter zukommt: „L'hypothèse, dans ce moment où elle n'est que cela, existence possible, hypothétique, modélisation systématique, est ce *μῦθος*, qui fait la *μίμησις*, celui qui compose et construit cela même qu'il imite.“<sup>1</sup> Bei seinem Versuch, eine „poétique générale de l'hypothèse“ zu entwerfen, sieht Hallyn die von ihm untersuchten Autoren auf den Spuren des Weltschöpfers. „Le monde“ war demnach für Kopernikus und Kepler „l'œuvre d'un *ποιητής* divin, et leur projet implique que l'on remonte au projet, à la *poétique* du Créateur.“ Es ist die implizite Poetik einer Schöpfung, mit welcher die Epiker wetteiferten. Von Homer und Hesiod über Dante bis zu Milton und Klopstock sind die großen europäischen

<sup>1</sup> Fernand Hallyn: *La structure poétique du monde: Copernic, Kepler*. Paris 1987, S. 15. Dort (S. 16 u. 21) auch die folgenden Zitate. Die Definition der Mimesis („celui qui compose ...“) zitiert Hallyn aus Paul Ricœur: *Temps et Récit*, Bd. I. Paris 1983, S. 55.

Epen immer auch Kosmologien gewesen, verflochten in die Himmelsvorstellungen ihrer Vor-, Mit- und Nachwelt.

Die Fiktionalität aller Kosmologie und zumal aller Kosmogonie hat Descartes zur Lizenzierung einer Physik genutzt, die scholastisch fortzuschreibende Traditionen und dogmatische Autoritäten nicht berücksichtigen muß, weil sie den Himmel neu erfindet, nicht den bestehenden (Aristotelisch-patristisch fixierten) beschreibt. Mit ent-waffnender Offenheit hat er im *Discours de la méthode* den von of-fiziöser Kritik befreienden Kunstgriff seiner Kosmologie begründet: „(...) ie me resolu de laisser tout ce Monde icy a leurs disputes [*scil.* den Disputen der „Doctes“], & de parler seulement de ce qui arriu-eroit dans vn nouveau, si Dieu creoit maintenant quelque part, dans les Espaces Imaginaires, assez de matiere pour le composer, & qu’il agitast diuersement & sans ordre les diuerses parties de cete matiere, en sorte qu’il en composast vn Chaos aussy confus que les Poetes en puissent feindre, & que, par apres, il ne fist autre chose que prester son concours ordinaire a la Nature, & la laisser agir suiuant les Loix qu’il a etablies.“<sup>2</sup> Trotz aller Abgrenzung des Philosophen, der den Kosmos überdenkt, von den Poeten, die für das Chaos zuständig sind, fällt es schwer, dieses Chaos nicht als konstitutive *tabula rasa* theoretischer Imagination zu erkennen und bei der thetischen Auf-füllung dieser „Espaces Imaginaires“ keinerlei dichterische Einbil-dungskraft am Werk zu sehen. Die Bescheidenheit von Descartes’ virtuoser Argumentationsfigur wird nur noch von der ihr impliziten Anmaßung übertroffen, mit der sich der poetische Philosoph als ein wahrer *deus alter* an die Stelle Gottes setzt und ein zweite Welt schafft. Diese Welt hat den Vorteil, daß sie Descartes und den Den-kenden aller Illuminiertheitsgrade gefällt.<sup>3</sup> Gibt es eine andere, bes-sere? Leibniz hat von Descartes’ „schöne[m] Roman über Physik“ gesprochen.<sup>4</sup>

Seit der kopernikanischen Wende – *De revolutionibus orbium coe-lestium* erschien 1543 – hatte sich mit der Frage nach der Struktur des

<sup>2</sup> René Descartes: *Œuvres*, hg. v. Charles Adam u. Paul Tannery. Bd. VI. Paris 1965, S. 42.

<sup>3</sup> Siehe Descartes: *Œuvres*, hg. v. Adam/Tannery. Bd. XI. Paris 1967, S. 36: „mon dessein n’est pas d’expliquer (...) les choses comme qui sont en effet dans le vray monde; mais seulement d’en feindre vn à plaisir, dans lequel il y n’ait rien que les plus grossiers esprits ne soient capables de concevoir, & qui puisse toutefois estre créé tout de mesme que je l’auray feint.“

<sup>4</sup> Siehe Rainer Specht: *René Descartes mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek b. Hamburg, 7. Aufl. 1995, S. 100. Das Leibniz-Zitat ist dort nicht nach-gewiesen.

Universums auch die nach seiner Ausdehnung neu gestellt. Für die intellektuelle Anschauung und ästhetische Repräsentation einerseits der Heliozentrik und andererseits des (durch die Ausdehnung der teleskopischen Reichweite wie der kosmogonischen Zeiträume expandierenden) Kosmos wurde zum Dreh- und Angelpunkt, ob das Universum als kreisförmig gedacht werden solle. Selbst nach dem für die Erhabenheitsästhetik konstitutiven Sieg der Vorstellung vom unendlichen (indefinitiv oder infinit großen) Kosmos<sup>5</sup> stand hierzu die mytisch-paradoxe Figur eines Kreises bereit, dessen Mittelpunkt überall und dessen Peripherie nirgends sei.<sup>6</sup> Insofern geht aus dem Zerbrehen des geschlossenen Himmelszirkels, das für die antiklassizistischen Tendenzen in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts verantwortlich gemacht wurde<sup>7</sup>, ein neuer Kreis hervor, der jede Entgrenzung zu überwölben vermag, wenn auch nur um den Preis, daß das Bild des Kreises hier zur „Sprengmetapher“ (Blumenberg) wird und jede Bildlichkeit, ja jede Vorstellbarkeit verliert.

Das Udenkbare auszusprechen, war eine Aufgabe, in die sich Literatur und Kosmologie der Aufklärung geteilt haben. Im 18. Jahrhundert ist die Naturerkenntnis noch nicht durchgängig mathematisiert und spricht daher buchstäblich noch die gleiche Sprache wie die Popularwissenschaft und die Dichtung. Allerdings hat sich die Verwissenschaftlichung der Naturauffassung bereits durchgesetzt. Blumenberg bezeichnet die Verbindung von Astronomie und Rationalität als Kennzeichen der Aufklärung. Er meinte damit die Relativität, die die astronomisch-observatorische Empirie aus der Perspektive der Vernunft erhält. Der an Kopernikus' System gefeierte Triumph bestand darin, daß der Theoretiker das Himmelsgebäude, das er umentworfen hatte, im preußisch-polnischen Frauenburg so gut wie nie hatte sehen können. Erst die Theorie integriert, sieht, was die Empirie als Schein für wahr hält.

Die Kosmologen folgerten, wenn selbst den Fixsternen Leben und Bewegung zukomme, stelle sich die gesamte Weltordnung als hypothetische heraus. Vor diesem Dilemma bleibt Johann Heinrich Lambert in seinen *Cosmologischen Briefen über die Einrichtung des Weltbaus* (1761) nur die Flucht in das Bekenntnis zur bewußten Fiktion. Freilich fragte er sich: „Woher das Recht, Vermuthungen für bündige Schlüsse, und Erdichtungen für Wahrheiten auszugeben

<sup>5</sup> Alexandre Koyré: *From the Closed World to the Infinite Universe*. Baltimore 1957.

<sup>6</sup> Georges Poulet: *Les métamorphoses du cercle*. Paris 1961, bes. Kap. I-IV, etwa S. 41-43 zur „immensité cosmique“.

<sup>7</sup> Marjorie Hope Nicolson: *The Breaking of the Circle*. Studies in the Effect of »New Science« upon Seventeenth-Century Poetry. New York 1960.

(...)?<sup>8</sup> Die Kosmologie des 18. Jahrhunderts ist also, um es mit einem Kantischen Wort zu sagen, ein philosophischer Roman.

Dieser Roman verband die drei Diskurse der astronomischen Literatur, der Popularwissenschaft/Physikotheologie und der Dichtung. Vom zu verstehenden Himmel sprach die ganze aufklärerische Gesellschaft, erst in England und Frankreich, dann auch in den deutschsprachigen Ländern. Hier zuerst in Göttingen, an deren Universität Kästner und Lichtenberg wirkten und sich dabei an der fortgeschrittenen Astronomie Englands orientierten.<sup>9</sup> In einer Stelle von Miltons *Paradise Lost* entdeckte Kästner die Keplersche Vorstellung von der Anziehungskraft der Himmelskörper, die Newton später in seiner Himmelsmechanik zu Ende gedacht habe: „Der größte englische Dichter hatte des deutschen Astronomen [*scil.* Keplers] Entdeckung noch vor dem größten englischen Naturforscher gebraucht, eine Entdeckung, die den meisten deutschen Dichtern selbst noch unbekannt ist.“<sup>10</sup> So korrespondieren in der Kosmologie der Aufklärung literarische mit theoretischen Entwürfen. Nicht immer ist die Poesie vom Himmel zeitlich und logisch zweitrangig gegenüber der wissenschaftlichen Himmelslehre. Aus der Lyrik Brockes', Hallers und Pöpes bedient sich Kant, wenn er in seiner *Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (1755) Ideen über Ursprung, Sinn und Zukunft des Universums ausformuliert. Die poetischen Zitate emphasize und lizenzieren ein nur hypothetisch Sagbares.<sup>11</sup>

In Herders Rückblick auf das Zeitalter der neuen Naturwissenschaft werden die Kosmologien zu Dichtungen. Nicht als überholbare, vielleicht schon überholte Systeme, sondern als Kunstwerke verdienen die großen kosmologischen Theorien die Schätzung der Nachwelt: „Seine [*scil.* Kopernikus'] *Skizze* ward ihnen [*scil.* Kepler und Newton]

<sup>8</sup> J.[ohann] H.[einrich] Lambert: *Cosmologische Briefe über die Einrichtung des Weltbaues*. Augsburg 1761, S. 298. Auch Kant hatte in seiner *Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels* sich und die Kosmologen gefragt: „Wer zeigt uns die Grenze, wo die gegründete Wahrscheinlichkeit aufhört und die willkürlichen Erdichtungen anheben?“ (*Werke*, hg. v. der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 1. Berlin 1910, S. 365).

<sup>9</sup> Rainer Baasner: *Das Lob der Sternkunst. Astronomie in der deutschen Aufklärung*. Göttingen 1987.

<sup>10</sup> Abraham Gotthelf Kästner: *Gesammelte Poetische und Prosaische Schönwissenschaftliche Werke*, 4 Bde. Berlin 1841, hier Bd. 2, S. 135. Newtons Kenntnis des Miltonschen Epos kommentierend, schrieb auch Lichtenberg, England habe „viele seiner wiedergefundenen Paradiise größtenteils des großen Dichters *verlorenem* zu danken“.

<sup>11</sup> Siehe Hans Blumenberg: *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt/M. 1981, S. 666–690; Gernot u. Hartmut Böhme: „Kosmologie und poetischer Traum“. In: G. u. H. B.: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt/M. 1985, S. 167–228.

*Poem*, eine Philosophie des Weltsystems mit Grund, Maas und Verhältnis. Zu den größten Entdeckungen also, die wir dafür halten, winkte *Einbildung*, *Malerei*, *Poesie* herauf und hielt die Leiter.“<sup>12</sup>

## II. Mimesis und Maßgabe der Geometrie: Exzentrische Bahn

Fast auf jeder Seite des *Hyperion* werden Phänomene des Himmels berufen: Sonne, Sterne, kosmische Bahnen. Selbst die Elemente der irdischen Natur: Blumen, das goldene Korn, die Metalle und Diamanten der Erdtiefe, sind oft in eine tellurische Dimension gerückt. Das erlaubt die Vermutung, daß Hölderlins philosophischer Roman<sup>13</sup> nicht nur mit der Texttradition der Epik verwoben ist, sondern auch mit den theoretischen Fiktionen, den Herderschen „Skizzen“ und „Poemen“ der Kosmologiegeschichte. Hölderlin hat zu solcher Spekulation eingeladen, als er in zwei verschiedenen (allerdings schließlich verworfenen) Vorbemerkungen zu seinem Roman von der „exzentrischen Bahn“ sprach, „die der Mensch (...) durchläuft“ (MA 1, S. 489)<sup>14</sup>, weil „kein anderer Weg möglich (ist) von der Kindheit zur Vollendung“ (MA 1, S. 558).

Diese geometrische Figur hat die Interpreten immer wieder auf Johannes Keplers Gesetz von der Exzentrizität der Planetenbewegungen gebracht.<sup>15</sup> Daß Hölderlin während seiner astronomischen Studien in

<sup>12</sup> Johann Gottfried Herder: *Sämtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan, Bd. IX. Berlin: Weidmann, 1893, S. 507, Hervorhebung dort (als Sperrung).

<sup>13</sup> Siehe Ulrich Gaier: „Hölderlins ‚Hyperion‘: Compendium, Roman, Rede“. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 21 (1978/79), S. 88-143, bes. S. 116.

<sup>14</sup> Hölderlin wird zitiert nach der Münchner Ausgabe (MA): *Sämtliche Werke und Briefe*, 3 Bde., hg. v. Michael Knaupp. München 1992-1993. Hier wie im Folgenden stehen die Nachweise eingeklammert im Haupttext (MA, Band-, Seitenzahl).

<sup>15</sup> Siehe Wolfgang Schadewaldt: „Das Bild der exzentrischen Bahn bei Hölderlin“. In: *Hölderlin-Jahrbuch* [5] (1952), S. 1-16; Friedrich Strack: *Ästhetik und Freiheit. Hölderlins Idee von Schönheit, Sittlichkeit und Geschichte in der Frühzeit*. Tübingen 1976, S. 188f.; Gaier (Anm. 13), bes. S. 109f.; Michael Franz: *Das System und seine Entropie. ‚Welt‘ als philosophisches und theologisches Problem in den Schriften Friedrich Hölderlins*. Phil. Diss. Saarbrücken 1982, S. 143-151; Margarethe Wegenast: *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des ‚Hyperion‘*. Tübingen 1990, S. 96-106; Alexander Honold: „Hyperions Raum. Zur Topographie des Exzentrischen“. In: Hansjörg Bay (Hg.): „*Hyperion*“ – *terra incognita. Expeditionen in Hölderlins Roman*. Opladen 1998, S. 39-65, bes. S. 45-52; Jürgen Link: „Spiralen der inventiven ‚Rückkehr zur Natur‘. Über den Anteil Rousseaus an der Tiefenstruktur des *Hyperion*“. In: Bay (Hg.), S. 94-115, bes. S. 112-114. Honolds Habilitationsschrift wird von astronomischen und geographischen Bahnbewegungen und Raumvorstellungen bei Hölderlin handeln. An einer Studie zum Thema Hölderlin und die Astronomie arbeitet zur Zeit der Astronomieprofessor Thomas Schmidt-Kaler (Margetshöchheim).

Tübingen dem Namen Kepler begegnete, gebot schon der *genius loci*. Doch auch der Geist der Zeit mag im Spiel gewesen sein, als Hölderlin im Jahre 1789 das Werk von *Kepler* bedichtete. Aufklärerisch feiert er, durchaus in der Tradition von Popes und Hallers Rühmungen Newtons, den Astronomen als Beobachter, Richter und Herrn der Himmelsbewegungen, patriotisch den Schwaben als Stolz seines Vaterlands. Gemeint ist hier nicht das Land der Deutschen, das sich im 18. Jahrhundert auf die Größe Keplers berief, sondern das von Hölderlins Herkunft. Denn Kepler und Hölderlin haben biographisch gemeinsam, daß sie beide zuerst im Tübinger Stift erfuhren, was sie vom Himmel zu denken hätten. Als Kepler 1589-1594 in Tübingen Theologie studierte, führte ihn der Astronomieprofessor Michael Maestlin in die himmlische Wissenschaft ein, wie zwei Jahrhunderte später Gotthold Stäudlin einen anderen Schüler des Tübinger Stifts in die Öffentlichkeit der gedruckten Lyrik.

Lokal- und nationalpatriotische Kepler-Verehrung schlossen allerdings einander nicht aus. Die zitierte Bemerkung Kästners benennt das von Hölderlins Gedicht fortgeschriebene Urteil, auf das seine deutschen Verehrer seit dem 18. Jahrhundert und gegen 1813 hin immer lauter zu pochen pflegten: Kepler habe das Prinzip der Attraktion, ja der ganzen Himmelsmechanik vorgedacht, vorentworfen, die Engländer (Milton und Newton) es nur noch ausformuliert. Im Unterschied allerdings zur antienglischen Fassung dieser Gegenüberstellung hebt Hölderlin als für sein schwäbisches Vaterland rühmlich hervor, daß „Albion“ (MA 1, S. 71, v. 9) und namentlich Newton in dem deutschen Astronomen auch dessen Heimat verehere. Im Urteil der Menge wie der modernen Naturwissenschaft hat aber der Engländer den meisten Ruhm geerntet – eine Ungerechtigkeit, die auch Hegel noch verdroß, als er 1801 seine *Dissertatio philosophica de Orbitis Planetarum* veröffentlichte.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Siehe Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Dissertatio philosophica de Orbitis Planetarum*. In ders.: *Gesammelte Werke*, hg. v. d. Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5: *Schriften und Entwürfe (1798-1808)*, hg. v. Manfred Baum u. Kurt Rainer Meist. Hamburg 1998, S. 221-253 (Text: S. 237-253), bes. etwa S. 246. Die Editoren verweisen darauf, „daß im Umkreis der Studienzeit Hegels (und auch Schellings) am Tübinger Stift verschiedentlich genau solche Themen für Magister-Specimina an die Absolventen vergeben wurden, in denen vergleichende Gegenüberstellungen von Kopernikus, Kepler und Newton den Gegenstand bildeten“ (S. 644). Schelling wird 1802 in seiner *Bruno*-Schrift als „spekulativen Sinn“ der Keplerschen Gesetze deren dialektisch strukturierten Zusammenhang postulieren („die drey Keplerschen Gesetze (verhalten sich) überhaupt wie Indifferenz, Differenz und das, worin beyde zur Einheit reconstruiert sind, Totalität.“, zit. n. ebd. S. 640). – Zum Kontext der deutschen Kepler-Verehrung im späten 18. Jahrhundert

Über welche Stationen Keplers Lehre zu Hölderlin gelangt ist, kann ich nicht nachzeichnen. Gaier und Strack verwiesen hierzu auf eine Stelle aus Kants *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784)<sup>17</sup>, Strack und Link auf Kants *Allgemeine Naturgeschichte*.<sup>18</sup> Zwar gilt diese vorkritische Schrift als zunächst untergegangen. Erst 1791 sei sie durch den sogenannten Gensichen-Auszug in ihren Hauptthesen bekannt gemacht worden und 1797 erscheine sie, in Nachbarschaft zu Laplaces *Exposition du système du monde* (1796), in einer zweiten Auflage.<sup>19</sup> Doch auch die verschollen geglaubte Erstausgabe von 1755 wurde zur Kenntnis genommen<sup>20</sup> und findet sich 1784 an prominenter Stelle zitiert, nämlich am Anfang des ersten Bands von Herders *Ideen*.

Umstritten blieb auch, wie Keplers Vorstellung von der exzentrischen Bahn im *Hyperion* wirksam sei. Das Stichwort kann auf die Entrückung, das Entrücktsein Hyperions aus dem Mittelpunkt seines Bildungsganges hinweisen<sup>21</sup> oder auf eine elliptische Form dieses Ganges, dessen Figur durch den Abstand zweier Pole bestimmt ist – wofür das *Kepler*-Gedicht spricht, auch wenn dort die beiden Brennpunkte zu einem zusammengefaßt sind („Der (...) / (...) den Pfad, hin an den Pol, wies dem Gestirn“, v. 27-28). Ich will mich hier der *Hyperion*-Exzentrik selbst elliptisch nähern und, bevor ich auf sie zurückkomme, die Figuren nachzeichnen, die das Universum dieses Romans beschreiben.

### III. Überirdisches Nachleben: Zur Sonne Hyperions

Wenn Hölderlins Figuren – sein lyrisches Ich wie die Personen seines Romans – mit dem Gedanken spielen, nach dem Tod in einem

---

und zur Verbindung zwischen Hölderlins *Kepler*-Gedicht und Hegels Schrift s. auch G. W. F. Hegel: *Les orbites des planètes* (Dissertation de 1801). Traduction, introduction et notes par François De Gandt. Paris 1979, S. 173-176. Samuel Sambursky: *Kepler in Hegel's Eyes*. Jerusalem 1971 (= *Proceedings of the Israel Academy of Sciences and Humanities*, Bd. V, Nr. 3) betont das durchgehend romantische Moment von Hegels Kepler-Auffassung.

<sup>17</sup> Siehe Gaier (Anm. 13), S. 112; Strack (Anm. 15), S. 189.

<sup>18</sup> Siehe Strack (Anm. 15), S. 188; Link (Anm. 15), S. 112ff. Vgl. Michael Knaupp (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Hölderlin['] Hyperion*. Stuttgart 1997, S. 216 z. St. 83,17f.

<sup>19</sup> Siehe Baasner (Anm. 9), S. 178. Vgl. Blumenberg (Anm. 11), S. 673, Blumenberg: *Die Vollzähligkeit der Sterne*. Frankfurt/M. 1997, S. 30 u. 237f.

<sup>20</sup> Jürgen Hamel: *Die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Kantischen Kosmogonie*. Berlin-Treptow 1979.

<sup>21</sup> Siehe Gerhard Kurz: *Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin*. Stuttgart 1975, S. 49.



kosmischen Jenseits fortzuleben, aufzusteigen im All und auf immer höheren Sternen von Mal zu Mal leibfreier, vergeistigter wiedergeboren zu werden, befinden sie sich in guter Gesellschaft. Klopstock dachte sich das Himmelreich so, Kant und Herder haben sich dieser Spekulation überlassen. Hölderlin selbst hat, während er am *Hyperion* schrieb, dieser Vorstellung ein Gedicht gewidmet und es, ihre übliche Bezeichnung aufgreifend, *Palingenesie* genannt.

Im Roman nun scheiden Alabanda wie Diotima von der Welt, indem sie Hyperion auf den Trost ihres palingenetischen Fortlebens verweisen. Alabanda blinken schon lockend, „weil gastfreundlicher die Inseln des Lichts“ ins Auge (MA 1, S. 741). Und auch Diotima vermachte Hyperion einen Vergleich, der die Erde gegenüber den himmlischen Wohnungen des Jenseits herabsetzt. Ihr sei „die Natur in mir durch dich, du Herrlicher! zu stolz geworden, um sichs länger gefallen zu lassen auf diesem mittelmäßigen Sterne“ (MA 1, S. 747). Beide Bemerkung werden eigens dem Hyperion zugesprochen, als testamentarische Worte in Alabandas letztem Gespräch mit dem Gefährten und in Diotimas letztem Brief an den Geliebten. Hyperion beherzigt diese Lehre wenig später, wenn er seine Erfahrung mit den Deutschen rekapituliert. In ihrem Land werde „die göttliche Natur“ so beleidigt, daß „des Lebens beste Lust hinweg (ist), und jeder andre Stern ist besser, denn die Erde“ (MA 1, S. 757).

Welche Erde? Hyperion meint hier nicht nur den Planeten *tellus*, sondern auch den Boden seines Vaterlands und das Irdische des Sinnenlands. Er stirbt ja Alabanda und Diotima nicht nach, sondern lebt, schreibt weiter. Weil er seine Berufung zum Dichter angenommen hat – sicher, aber vielleicht auch, weil ihm die Erde nicht nur irdisch ist, sondern einen Kern der Sternenwelt, ja der Sonne in sich trägt, einen Kern, an dem sich das Feuer seiner dichterischen Begeisterung entzünden kann.

Die Metonymik des Feuer flammt durch den gesamten Hölderlinischen Roman. Das Feuer ist ein kosmisches Element, weil es in der Sonne beheimatet ist. Es brennt in Hyperion. Wenn er die „Tagesordnung“ seiner Strategienexistenz darstellt, dann hebt er so an: „Mit der Sonne beginn' ich“ (MA 1, S. 715; vgl. S. 596). Seine Truppe durchschreitend, bemerkt er narzißtisch, wie „einer um den andern (...) dem Morgenlicht entgegen sich dehnt (...), indeß die Rosse, den Tag witternd, schnauben und schrein“ (MA 1, S. 715). Es sind Hyperions und zugleich die Phöbus-Rosse, die da ihr Tagwerk erwarten. Unter der Hand vereinigen sich Kavallerie und Mythologie im Angesicht Hyperions. Denn Hyperion ist ja der Sonne verwandt, trägt den Namen des Titanen, der Vater des Helios war. Kein Wunder, daß er mit

der Sonne beginnt: Mit ihm begann die Sonne. Wolfgang Binder hat den ständigen Bezug des Romantextes auf die mythische Herkunft dieses Namens minutiös verfolgt und die Sonne zum Schutzgott Hyperions erklärt.<sup>22</sup> Hyperions palingenetische Sehnsucht erklärt sich daher auch als Heimweh nach der Sonne (s. MA 1, S. 724).

Hyperion weiß, daß er zur Sonne gehört: „wie die Sonne des Himmels sich wiederfand in tausendfachen Wechseln des Lichts, das ihr die Erde zurückgab, so erkennt mein Geist sich in der Fülle des Lebens“ (MA 1, S. 626). Doch bevor er dieses Selbstbewußtsein erwirbt, wird ihm seine Sonnenhaftigkeit dreifach zugesprochen. Dreifach – und auf dreierlei Weise: als kultische Verpflichtung, Aufruf zur Heldentat und Erfahrung der Wechselprägung, wechselseitigen Bindung der Liebenden, die einander die Sonne sind.

Auf Delos, der Insel, auf der Apoll geboren wurde und die Hyperions Heimatinsel Tina benachbart ist, besteigt dieser mit Adamas den Cynthus. Denn: „Hier wohnte der Sonnengott einst“ (MA 1, S. 621). Bei Sonnenaufgang initiiert Adamas den jungen Hyperion in einen Sonnenkult, der wie das Christentum zur Imitation der Gottheit verpflichtet: „Sei, wie dieser! rief mir Adamas zu“ (MA 1, S. 621; vgl. S. 531). Anders gesagt: Hyperions Name sei ihm Programm. Es ist das von Hölderlins Roman.

Alabandas Zuruf dann richtet Hyperions so statuierte Sonnenhaftigkeit aufs Aktive. „Von ihren Taten nähren die Söhne der Sonne sich“ (MA 1, S. 634). Die Sonne zeigt dem Menschen, wie zu triumphieren, wie jegliches Hindernis zu übersteigen sei. Der „Siegeslauf der Menschheit“ trägt eine „Fackel“ (MA 1, S. 634) voraus, deren Licht an dem der Sonne ein Muster hat. Alabandas Idealbild der Sonne, die Hyperion nachzuahmen habe, ist eines der kräftigsten, nämlich der im Mittag stehenden Sonne. Es überspringt den – für ihre menschlichen Nacheiferer mühsamen – Aufstieg, wie es ihren notwendigen Untergang verleugnet, um sich auf den einen fruchtbaren Augenblick zu konzentrieren, da sie im Zenit steht.

Hyperion gleicht sich dieser Vorstellung an. Nur faßt er den Gang der Sonne als antizipierend-schnellen Flug zum Ziel: „Ich möchte die Flügel der Sonne nehmen und hin zu ihm“ (MA 1, S. 708), schreibt er Diotima über seine Reise zu Alabanda. Wenig später steht Alabanda ihm gegenüber: „Wie die Mittagssonne vom bleichen Himmel, funkelte sein großes ewiglebendes Auge vom abgeblühten Gesichte mich an“ (MA 1, S. 710). Hyperion sieht sich überlagernde Zeit-

<sup>22</sup> Siehe Wolfgang Binder: *Hölderlin-Aufsätze*. Frankfurt/M. 1970, 180-190, bes. S. 187.

schichten, Simultanität und Spannung von Moment und Ewigkeit, Gegenwart und fortwirkender Vergangenheit (der bleiche Himmel und das abgeblühte Gesicht deuten voraus auf Alabandas Scheitern und Selbstausslieferung), wo Alabanda bis zuletzt nur die Ewigkeit wahrnimmt. „Wahr, wie die Sonne“ (MA 1, S. 739) nennt er es, daß sein Dasein vergeblich geworden sei, und wieder fixiert er damit das Resultat eines Prozesses.

Gleich zu Beginn ihrer Verbindung sprechen Hyperion und Diotima vom „heldenmüthige[n] Sonnenlicht“ (MA 1, S. 658). Heldenmüthig ist es, weil es Menschen zu Helden macht, ihnen Mut einflößt. Ob Hyperion diese Idee von Alabanda, seinem Wort vom wirksamen, „ruhelose[n]“ (MA 1, S. 634) Licht der unablässig scheinenden Sonne übernommen hat, stehe dahin. Klar ist, daß Diotima sie sich zu Eigen macht. Lachend spricht sie aus, was die Anderen nur implizierten, Hyperions Verwandtschaft mit der Sonne: „dein Namensbruder, der herrliche Hyperion des Himmels ist in dir“ (MA 1, S. 677). Ihr Sonnen-Imperativ an Hyperion lautet: „du must erleuchten, wie Apoll“ (MA 1, S. 692).

Aber nicht nur lenkt Diotima, indem sie Helios auf Apoll hinüberspielt, Hyperion auf das Feld der Musen, sie spannt die den Roman durchleuchtende Bildlichkeit der Sonne in ein bipolares Modell. Wen soll Hyperion erleuchten? Die ihm in Liebe Verbundenen, also auch sie. Rückblickend beschreibt sie, wie Hyperion „schön ward mit dem Blick' auf mich! (...) wie er in aller Herzensanmuth lächelt' und erröthete, da er wieder mich gewahr ward und unter den dämmernden Thränen sein Phöbusauge durchstrahlt', um zu fragen, bist du?“ (MA 1, S. 713). Frage und Antwort, Blick und Widerschein, *rayon* und *régard* der Sonne treten in ein Wechselspiel, dessen Zeit-Orte in den Bestimmungen Röte und Dämmerung angedeutet sind. Der Mittagssonne Alabandas entgegnet die Morgen- und Abendsonne des Paars. In diesen beiden Gesichtern sieht es sich an. Hyperions Begegnung mit Diotima steht im Zeichen des Frühlings. Die Sonne, die er bei ihr kennenlernt, ist, mit Diotimas übermüthigem Wort aus *Hyperions Jugend*, „die (...), herrliche Schwester! (...) die Geliebte, die Sonne des Himmels“ (MA 1, S. 546). Erst durch Hyperion erfährt sie, daß der Helios des Himmels auch ein Bruder, Namensbruder ist. Das Prinzip der anverwandelnden Spiegelung erfüllt sich in der Diotima-Handlung dadurch, daß Hyperion die Liebe schließlich ins Zeichen der untergehenden Sonne stellt: „seitwärts ahmt das Mondlicht hinter westlichem Gewölk den Niedergang des Sonnenjünglings, wie aus Liebe schüchtern nach“ (MA 1, S. 735). Der Verkehrung des Sonnenaufgangs in einen Sonnenuntergang folgt in den Diotima-Gedich-

ten die Umkonnotierung der mondhaften Diotima, die nunmehr wiederholt mit dem Emblem der untergehenden Sonne verknüpft wird.<sup>23</sup>

Es ist kaum übertrieben zu sagen, daß Hyperion und Diotima einander Sonnen sind, zwei Sonnen, die sich auf gleicher Höhe einander gegenüberstehen wie Morgen- und Abendsonne, aber gleichzeitig und in dieser Gleichzeitigkeit eine paradox-utopische Aufhebung der Zeit symbolisieren. Die Liebenden spiegeln sich ineinander, und an Melite hatte Hyperion das sogar bemerkt: „Die Gute freute sich über dem Lichte, das in mir leuchtete, und dachte nicht, daß es nur der Wiederschein des ihrigen war“ (MA 1, S. 496). Angesichts Diotimas verallgemeinerte sich ihm diese augenblickliche und partielle Einsicht zur theoretischen Schau: „Ja! eine Sonne ist der Mensch, allsehend, all-verklärend, wenn er liebt“ (MA 1, S. 679). Im Umkehrschluß heißt das, daß die Sonne Mensch ist, und zwar Frau und Mann, Schwester und Bruder, Liebe vorausgesetzt.

#### IV. Urania bei Heinse und Hölderlin

Von hier ist es nur ein Schritt zu Isis und Osiris sowie zur ägyptischen Sonnenreligion. Daß Hölderlin ihn nicht gegangen ist, bezeichnet seine Distanz zur Sonnenverehrung der Spätaufklärung<sup>24</sup> wie zu dem Buch, das wie kein zweites der vor dem *Hyperion* erschienenen den Titel eines kosmologischen Romans verdient. Wilhelm Heinses *Ardinghello* (1787) huldigt einem Sonnenkult, in dem die moderne Vorstellung der Heliozentrik mit den Sonnenreligionen Ägyptens und Mexikos<sup>25</sup> amal-

<sup>23</sup> Siehe MA 1, S. 168: *An Diotima*, v. 5; MA 1, S. 189: *Diotima*, v. 3f.; MA 1, S. 245: „Geh unter, schöne Sonne, ...“, v. 1f.; MA 1, S. 293: *Menons Klage um Diotima*, v. 65f. Vgl. dagegen allerdings die 8. und 9. Strophe: Beschwörung der Begegnung zweier im Zenit stehender Sonnen.

<sup>24</sup> In den 1790er Jahren flackert die aufklärerische Rehabilitation der Sonnenkulte, auf deren natürliche Basis auch die Offenbarungsreligionen, vor allem das Christentum, zurückgeführt werden, noch einmal auf. In Klingers *Medea auf dem Kaukasus* (1790) versucht die Titelheldin, eine „Enkelin der Sonne“, die Wilden der kaukasischen Horde vom Menschenopfer abzubringen, das ihnen ihre Druiden zu vollziehen befahlen. Als sie damit zu scheitern droht, ruft Medea den Sonnengott, ihren (Vor-)Vater, herbei, der als mythische Verkörperung der im Priesterbetrug entstellten Natur erscheint und die Druiden tötet. – Volney bezeichnet in *Les Ruines* (1791) die Vergöttlichung der Sonne als frühes (wenn auch nicht allererstes) Stadium der Religionsgeschichte. – Und in Sylvain Maréchals jakobinischem Einakter *Le jugement dernier des rois* (1793) verehren die als Kinder der Natur gezeichneten Inselbewohner die Sonne und das Feuer.

<sup>25</sup> So verstehe ich den dunklen Hinweis auf die Verehrung der Sonne „in der Mitte der zwei größten Weltteile, Asien und Amerika“ (Wilhelm Heinse: *Ardinghello und die glückseligen Inseln. Kritische Studienausgabe*, hg. v. Max L. Baeumer. Stuttgart 1985, S. 269; die Kulte der Ägypter werden später erwähnt: S. 306 u. 310).

gamiert ist. Das Italien der Renaissance, in dem sich Ardinghella bewegt, datiert Heinse auf die Zeit zwischen der Jugend des Kopernikus' und des Galilei.<sup>26</sup> Die Sonne, der Heinses Demetri und die Seinen einen Tempel errichten und Ardinghella zum Priester begeben<sup>27</sup>, ist aber nicht nur die des Kopernikus. In erster Linie ist sie eine erotisierte Himmelskönigin, Inbegriff einer natürlichen Wonne, die sich unschwer als Assoziation von Weib und Sonne lesen läßt.<sup>28</sup>

Die sonnen-selige Kosmogonie, die Demetri in einem „lyrischen Taumel“<sup>29</sup> entwirft, hat die Aufmerksamkeit erst des Lyrikers und dann auch des Romanciers Hölderlin erregt. Ihr entnimmt er 1790 das Motto zu seinem *Hymnus an die Göttin der Harmonie*: „Urania, die glänzende Jungfrau, hält in ihrem Zaubergürtel das Weltall in tobendem Entzücken zusammen“ (MA 1, S. 111).<sup>30</sup> Genau hier aber scheiden sich Heinses und Hölderlins poetische Kosmologien. Denn während im *Ardinghella* die Muse der Astronomie einen Gürtel trägt, der wohl auch der Aphrodite stehen würde, betont der *Hyperion* ihre Jungfräulichkeit.

Diese marianische Rückbindung der Sonnensymbolik deutet sich an in Hölderlins Wechsel von der Mehr- zur Einzahl der Sonne. Nur in der Lyrik der frühen Neunziger Jahre erlaubt er sich die von Brockes bis Klopstock geläufige überschwängliche Rede von den Sonnen: „Wie Sonnen aus dem Chaos, wanden/ Aus Stürmen sich Heroën los“ (MA 1, S. 146, v. 23f.).<sup>31</sup> Schon die Urania des Hymnus von 1790 steht, als Muse, für die Harmonie, und die der *Hyperion*-Zeit widersteht dem Geist der Entzweiung: „Wie melodisch bei des alten/ Chaos Zwist Urania,/ Steht sie, göttlich rein erhalten,/ Im Ruin der Zeiten da“ (MA 1, S. 174, v. 61-64). Sie – das ist Diotima, die nun, 1797/98, mit Urania gleichgesetzt wird: „Komm und besänftige mir, die du einst Elemente versöhntest/ Wonne der himmlischen Muse das Chaos der Zeit,/ Ordne den tobenden Kampf mit Friedenstönen des Himmels,/ (...)“ (MA 1, S. 168, v. 1-3).

Heinses Wonne hat sich erhalten, aber als Freude über die Ordnung (Kosmos) eines Tobenden (Chaos), das Entzückung nur bei seiner

<sup>26</sup> Heinse (Anm. 25), S. 271 Anm.

<sup>27</sup> Siehe Heinse (Anm. 25), S. 368 u. 370.

<sup>28</sup> Siehe Heinse (Anm. 25), S. 272; zur Erotisierung der weiblichen Sonne s. S. 124 u. 222.

<sup>29</sup> Heinse (Anm. 25), S. 273.

<sup>30</sup> Leicht verändert (Kasuswechsel, Verbstellung) aus Heinse (Anm. 25), S. 270.

<sup>31</sup> Vgl. Heinses (Anm. 25) Kosmogonie: „Stellt euch das Chaos vor (...), worin Sonnen und -planeten noch zerstäubt schwimmen (...). [Abs.] Es begann die Zeit: (...) Die jungen Sonnen wälzten sich und wuchsen“ (S. 270).

Überwindung bereitet. Eng verwoben ist diese Sprache mit dem Text des *Hyperion*. Hier umspielt der Briefschreiber das Motto, das er 1790 dem Roman von den „glückseligen Inseln“ entnommen hatte: „Wie die Wooge des Oceans das Gestade seeliger Inseln, so umfluthete mein ruheloses Herz den Frieden des himmlischen Mädchens. [Abs.] (...) nichts hatt' ich ihr zu geben, als meine gränzenlose Liebe mit (...) ihren tausend tobenden Hoffnungen; sie aber stand vor mir in wandelloser Schönheit (...) ach! alles, was in goldnen Morgenstunden von höhern Regionen der Genius weissagt, es war alles in dieser Einen stillen Seele erfüllt“ (MA 1, S. 663). Die, die tobende Hoffnungen zur Einheit bindet und himmlischen Frieden bringt, ist die Diotima, die Hyperion wenige Zeilen später als Urania bezeichnet: „Ich (...) hört' und sah den Frieden des Himmels, und mitten im seufzenden Chaos erschien mir Urania“ (MA 1, S. 663; vgl. 578). Daß ihm das Chaos gegenübergestellt wird, impliziert die Doppelbedeutung dieses Himmels. Er ist astronomischer und göttlicher Kosmos. Die Stauung der Nomina: „Chaos Zwist Urania“ gibt sich in diesem Licht als heilige Auflösung von Unordnung in Ordnung zu erkennen.

Gott und Weltall identifizierend, ist für Hyperion der ihm durch Urania-Diotima erschlossene Himmel sein Ein und Alles, das universale Muster, vor dem die menschlichen Gebote vergehen: „alle Gedanken schwinden vor dem Bilde der ewigeinen Welt, wie die Regeln des ringenden Künstlers vor seiner Urania“ (MA 1, S. 615). Der genieästhetische Gedanke, daß der enthusiastisch begeisterte Autor der Regelpoetik enthoben sei, wird hier eingebunden in die alles durchdringende Strukturvorgabe der ewigeinen Welt und der Urania als ihrer allegorischen Figur. Die Frage, ob sie hier die Muse der Astronomie oder die Venus Urania bezeichne, setzt eine Alternative voraus, die Hölderlin gerade einschmilzt. Die Venus Urania, von der Platon im *Symposion* spricht (180 d, 187d-e)<sup>32</sup>, ist die Urania, als die Hyperion seine Diotima anredet, weil er bei dieser Diotima lernt, den platonischen Hermaphroditen-Mythos astronomisch, nämlich kosmisch zu verstehen. „(...) die Erde“, schreibt Hyperion über sein erstes Gespräch mit Diotima, „sei ein herrlich lebend Wesen, sagten wir, (...) die immer treuer liebende Hälfte des Sonnengotts“ (MA 1, S. 659).

Diese für die Himmelskunde des *Hyperion* entscheidende Stelle spielt den platonischen Mythos hinüber in den kosmischen des *hieros*

<sup>32</sup> Siehe Gaier (Anm. 13), S. 101f. Anm. 40; vgl. Knaupp (Anm. 18), S. 10 z. St. 9,20 (I, 11).

*gamos* von Erde und Himmel, Gaia und Uranos. Indem der Uranos der Hölderlinschen Diotima-Urania metonymisch mit der Sonne in eins gesetzt wird, weicht Hölderlin von der kanonischen Passage der Hesiodischen *Theogonia* ab, die den Ursprung von Eros, Erde und Himmel aus dem Chaos beschreibt (v. 116-127).<sup>33</sup> Übernehmen aber konnte er, daß Hesiod die Gleichheit, Koextensivität von Gaia und Uranos betont hatte (v. 126). Was den Aufklärern die Sonnenverehrung des alten Ägypten oder Mexiko, ist für ihn die Sonnengottheit eines mythisch-archaischen Griechenlands. Es ist die Sonne Homers, von dem Hyperion behauptet, zusammen mit Theseus sei er „die Aurore“ „des griechischen Tages“ gewesen.

## V. Orte des Feuers: Sonne – Herz – Hölle

Wenn nun die Vermählung von Erde und Himmel, der kosmisch gefaßte Hermaphroditen-Mythos das Makromodell ist, an dem Hyperion die kryptische weltharmonische Formel Heraklits vom Einen-in-sich-selber-Unterschiednen (s. MA 1, S. 685)<sup>34</sup> für sich gewinnt, wenn der Himmel hierbei zur Sonne des liebenden Menschen (Hyperion/Diotima) zusammengeballt ist, dann lassen sich von hier aus die Konstellationen der Romanfiguren zuordnen. Daß etwa die Urania-Diotima sacht an die Imago der Maria angelehnt ist, ließe sich aus den Attributen der *Regina Cæli* erklären, und die Züge, die Hyperions Geliebte der mythischen Asträa, der Restitutorin des Goldenen Zeitalters annähern<sup>35</sup>, sind vor dem Hintergrund der Goldfarbe zu sehen, die mit der Diotima des Romans konnotiert wird. Wichtiger scheint mir, daß das von der Sonne ausströmende Feuer die vertikale Achse der Romanwelt bestimmt. Diese Achse verläuft senkrecht von der Sonne durch den Äther<sup>36</sup> zum Herzen der Liebenden (Hyperion/Diotima) und von dort über die goldene Fläche der Blumen und Halme in den höllenhaften Kern der Erde. Die Symmetrie ist deutlich: Zweimal spannt sich die Linie zum Raum (Äther) bzw. zur

<sup>33</sup> Die ersten dieser Verse werden im *Symposion* zitiert. *Hysteron proteron*: Was bei Platon nur ein frühes Stadium des dialogischen Erkenntnisprozesses ist, wird bei Hölderlin zur mythisch-poetischen Basis, auf die der daraufhin entwickelte Hermaphroditen-Mythos zurückzuführen sei.

<sup>34</sup> Zu dieser Formel s. Gunter Martens: „Das Eine in sich selber unterschiedne“. Das ‚Wesen der Schönheit‘ als Strukturgesetz in Hölderlins *Hyperion*“. In: Uwe Beyer (Hg.): *Neue Wege zu Hölderlin*. Würzburg 1994, S. 185-198.

<sup>35</sup> An Asträa erinnert Hölderlins Diotima auch insofern, als diese mit dem Wunsch verbunden wird, der Welt den Frieden und die Wiederherstellung einer natürlichen Ordnung zu bringen (s. bes. Diotimas Brief an Hyperion: MA 1, S. 719).

<sup>36</sup> Diotima spricht vom „aetherliebende[n] Feuer“ (MA 1, S. 747).

Fläche (Erdboden) auf, ebenso die Rhythmik des Wechsels der imaginären Geschlechtszugehörigkeit: von der weiblichen Sonne über den väterlichen Äther zum weiblich-männlichen Herz Diotimas und Hyperions und von dort über die weibliche Erde zum männlichen Tartarus.

Die traditionelle Mikro-Makrokosmos-Analogie zwischen Kopf, Globus und All nimmt der *Hyperion* auf, indem er an die Stelle der einander entsprechenden Kugeln das Sonne, Herz und Erdkern verbindende Element des Feuers setzt. Sein Wahrnehmungs- und Empfindungszentrum hat diese Korrespondenz im glühenden Herzen Hyperions. In seinem letzten Brief bekennt Hyperion: „O Sonne, o ihr Lüfte (...), bei euch allein lebte noch mein Herz“ (MA 1, S. 759). Da er die Sonnenverwandtschaft seines Herzens feststellt, findet sein „Glühen“ zu Stetigkeit und Ruhe.

Das Feuer in Hyperions Herz erhellt schließlich, sofern es aus lauterer Freude und Begeisterung brennt, die Einsicht des Protagonisten in seine Berufung zum Dichter. Was er bitter als spöttisches Wort über den Weg des Empedokles zitiert: „denn der kalte Dichter hätte müssen am Feuer sich wärmen“ (MA 1, S. 753), gilt auch für ihn selbst. Schließlich erkennt er dieses Feuer, ohne das er in der historischen Welt zu erfrieren fürchtet, als das des poetischen Enthusiasmus, der Verschmelzung des Dichters mit dem Sonnengott. Diese Erkenntnis wird an einer Stelle vorbereitet, an der Hyperion das *Ardinghello*-Vokabular mit der Erde-Gold-Herz-Analogie versetzt, um sich, vorerst nur unbewußt, den mythischen Orpheus als Wunsch-Muster vor Augen zu stellen: „es war mir oft, als läuterten sich und schmelzten die Dinge der Erde, wie Gold, in meinem Feuer zusammen, und ein Göttliches würde aus ihnen und mir, so tobte in mir die Freude; und wie ich die Kinder aufhub und an mein schlagendes Herz sie drückte (...). Einen Zauber hätt' ich mir wünschen mögen, die scheuen Hirsche und all' die wilden Vögel des Walds, wie ein häuslich Völkchen, um meine freigebigen Hände zu versammeln“ (MA 1, S. 669).

Dieses häusliche Bild hat freilich sein Pendant im kriegerischen Hyperion. Auch dessen Herz ist aufs Schmelzen, Läutern und Schlagen aus, hier aber schmiedet er damit keine Verse, sondern ein Schwert. Den Vulkan versteht der kriegerische Hyperion als Waffenschmied. Er denkt dabei an den mythischen Hephaistos, mit dem er sich ironisch identifiziert (s. MA 1, S. 671), aber auch daran, daß vom Krieg wie vom Vulkan gesagt wird, er breche aus. „Der Vulkan bricht los“ (MA 1, S. 715), schreibt Hyperion zum Schlachtbeginn. Das Feuer dieses, des Krieg-Vulkans ist Mittel zum Zweck, Wegbereiter zum Gegenteil: „Aus heißem Metalle wird das kalte Schwert



geschmiedet“ (MA 1, S. 639). Das Feld von Halmen, das in der Sphäre Diotimas golden ist und das die friedliche, von der Sonne geschenkte Reifung des Getreides, Vorbereitung des Brots anzeigt, begeistert den Krieger Hyperion als metallfarbenes, weil es die Stärke und Schlachtbereitschaft anzeigt: „die tausend Waffen, wie ein ehern Halmenfeld auf Einmal aus der Erde gewachsen!“ (MA 1, S. 596; vgl. die gedämpfte Version S. 715).

## VI. Die Schmiede im Erdkern (Titanen und Heroen)

Das Schicksal und die Zeit haben Alabanda und Hyperion zu Krieger geschmiedet (s. MA 1, S. 639), und dieser bekennt sich damit zum Prometheus der Goetheschen Hymne. Diese Anspielung schon der metrischen Fassung<sup>37</sup> könnte als Indiz dafür gelten, daß das „Heilig glühend Herz“ (v. 34) des Goetheschen Prometheus die Feuerquelle des revoltierend-kriegerischen Hyperion ist. Melite und Diotima gegenüber glühte Hyperions Herz vor Liebe<sup>38</sup>, nun glüht es vor Kriegsbegeisterung. Sein Feuer holt es nicht von der Sonne, sondern von unten. Urbild der Schmiede, in der Hyperion sich seine Waffen, ja sich zur Waffe schmieden will, ist die Erdmitte: tellurisch als Feuerkern der Erdschöpfung, mythisch-christlich als Tartarus und Hölle. Diesem „Herz der Erde“ (MA 1, S. 571) entwachsen nicht nur die Diamanten, das Gold und der Marmor<sup>39</sup>, sondern dort schmachten auch die Titanen, die Gefährten des Feuerbringers Prometheus.

Die Titanen verkörpern für Hyperion die Kräfte und Mächte des archaischen Griechenland, das er restituieren will. Diotima leidet mit ihm an ihrer Verbannung ins Totenreich: „daß jezt die Todten oben über der Erde gehn und die Lebendigen, die Göttermenschen drunten sind“ (MA 1, S. 731f.; vgl. S. 303, v. 253f.). Hyperions Identifikation mit den Titanen steht im Zeichen weniger der Trauer als der Gewalt und des heißen Zorns. Er bekundet, wie in ihm und allen Menschen „das ungeheure Streben, Alles zu seyn, wie der Titan des Aetna“ „heraufzürnt aus den Tiefen unsers Wesens“ (MA 1, S. 623). Negativ beschreibt er dieses Streben an der Unmöglichkeit, sich mit Diotima

<sup>37</sup> Siehe MA 1, S. 515, v. 1: „Gestählt vom Schicksal“; deutlicher MA 1, S. 555: „daß der Schmerz zum Manne mich schmiedete“, was an v. 39 und 43 der Goetheschen Hymne anklingt, wie Knaupp (Anm. 18) vermerkt (s. S. 232f. z. St. 154, 28f.).

<sup>38</sup> Siehe MA 1, S. 493: „Ich press' es an mein glühendes Herz das süße Phantom“, nämlich das Erinnerungs-Bild der Geliebten; vgl. MA 1, S. 540, diesmal bezogen auf Diotima.

<sup>39</sup> Siehe MA 1, S. 656, 674, 682, 688 u. 735. Auch Adamas ist durch seinen Namen in der Sphäre der die Diamanten ausbildenden Erdtiefe verwurzelt.

hermaphroditisch zu vereinen. Wenn er sich wie vom Schicksal an eine Kette geschmiedet fühlte, „zürnt“ oft“, so sagt er, „die mächtige Liebe (...), wie ein gefangener Titan, in mir“ (MA 1, S. 674). Bevor Hyperion die „Titanenkraft“ (MA 1, S. 757) endlich defensiv als Erfordernis des Dichters versteht, der sich der Widerstände der Gesellschaft zu erwehren hat, faßt er das Titanentum als physische Qual und Gewalttätigkeit eines Riesen auf. Wir sehen ihn sich den Atlas aufladen wollen (s. MA 1, 650 u. 700) und den Alabanda bewundern, der, „[w]ie ein junger Titan, (...) unter dem Zwergengeschlecht daher(schritt)“ (MA 1, S. 629).<sup>40</sup>

Die ingeniöse Formulierung: „Dem jugendlichen Dichter [Hölderlin] gingen die ‚Titanen des Altertums‘ wie Sterne auf in der Nacht der Gegenwart“<sup>41</sup> übernimmt allerdings die Vermischung von Titanen und Heroen, die der Roman selbst betreibt. Assoziativ vermengt sie die Lehre des Adamas, der seinem Schützling nicht nur die Vorbildlichkeit der titanischen Sonne, sondern auch die „Heroönwelt des Plutarch“ (MA 1, S. 620) erschließt und dem Briefschreiber Hyperion schließlich als „trauernder Halbgott“ (MA 1, S. 618) im Gedächtnis bleibt. Wenn Diotima später den Hyperion daran erinnert, er habe von Agis und Kleomenes gesagt, „sie wären Halbgötter, so gewiß, wie Prometheus“ (MA 1, S. 703), sind die entscheidenden Identifikationen impliziert. Sie übernimmt hier seine Vorstellung, die Titanen und Heroen in eins setzt.

Titanen und Heroen verbindet ihre Nachbarschaft (Halbdistanz, halbe Nähe) zur Sphäre der Olympischen. Sie sind gleichsam die menschlicher Göttlichen: jene durch Leid, diese durch Leid und Tat. Insofern entspricht dem Tartarus der Titanen der Himmel der Heroen. Die Sonne und der Held haben gemeinsam, daß sie untergehen – nach dem Gesetz und in Schönheit. Die Heroen, die Hyperion bewundert, sind Sterne, die „Helden des Himmels“ (MA 1, S. 617).<sup>42</sup> Keine Planeten (wie die Olympier: Jupiter, Merkur, Venus), sondern Nebensonnen, sonnenähnliche Fixsterne.

Unter den Heroen bevorzugt der Eremit Hyperion die Dioskuren. Kastor und Pollux vermitteln mit ihrem Mythos alle drei kosmischen Stationen des Romans, die irdisch-menschliche der Erde, die menschliche wie titanische des unterirdischen Totenreichs und die Sternen-

<sup>40</sup> Görres' Rezension bezeichnet Hyperion und Alabanda als „große eingekerkerte Götter“ (Hölderlin: *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 10, hg. v. Michael Knaupp u. D. E. Sattler. Frankfurt/M. 1982, S. 31 Nr. 76).

<sup>41</sup> Arthur Hänny: *Hölderlins Titanenmythos*. Zürich 1948, S. 8.

<sup>42</sup> Vgl. im *Thalia*-Fragment: „Helden des Sternenhimmels“ (MA 1, S. 507).

welt, in die sie schließlich aufgenommen werden.<sup>43</sup> Sie sind das halb-göttlich-menschliche Zwilling-Vorbild für Agis und Kleomenes, Harmodius und Aristogiton<sup>44</sup> wie auch für die Freunde Hyperion und Alabanda. Die Dioskuren, die Hyperion seinem Gefährten weist, interpretiert dieser als in der Brust des Menschen bewahrheitete: „das sind nur Sterne, Hyperion, nur Buchstaben, womit der Name der Heldenbrüder am Himmel geschrieben ist; in uns sind sie! lebendig und wahr, (...) du bist der Göttersohn, und teilst mit deinem sterblichen Kastor deine Unsterblichkeit!“ (MA 1, S. 640).

## VII. Blumen wie Sterne wie Inseln

Die Sterne des Hyperion sind ihrer (über-)menschlich, (halb-)göttlichen Seite nach Heroen, ihrer vegetativ-elementarischen nach Blumen und Inseln. Wenn Hölderlins Figuren den von Sternen übersäten Himmel einen Garten, ein Feld oder eine Wiese nennen (s. MA 1, S. 658, 718 u. 735), mag das als Rückgang auf einen barocken Topos erscheinen<sup>45</sup>, allenfalls auch als Muster für eine berühmte Zeile des *Hyperion*-Lesers Clemens Brentano.<sup>46</sup> In der tellurischen Dimension der vegetativen Welt bezeichnet es eine der vielen Korre-

<sup>43</sup> Schadewaldt (Anm. 15) erinnert anhand des Briefes an Neuffer vom November 1791 daran, daß Hölderlin unter dem Eindruck seiner Begeisterung für (die Sterne und Heroen) Kastor und Pollux bedauert hat, nicht früher an die Astronomie geraten zu sein (s. S. 3).

<sup>44</sup> Eine Stelle in *Hyperions Jugend* vergleicht die Liebes-, Freundschaftspaare (und mittelbar auch die kriegerischen Mitstreiter) der antiken Welt den „brüderliche[n] Gestirne[n]“ der Dioskuren (MA 1, S. 542).

<sup>45</sup> Siehe etwa Christof Junker: *Das Weltraumbild in der deutschen Lyrik von Opitz bis Klopstock*. Berlin 1932. Zu Hölderlins Verwendung dieses Bildes s. Anke Bennholdt-Thomsen: *Stern und Blume. Untersuchungen zur Sprachauffassung Hölderlins*. Bonn 1967: In Hölderlins Werk verbürgt der Zusammenhang von Stern und Blume die Einheit der Natur, nämlich von Tag und Nacht, Himmel und Erde. Ausgedrückt wird diese Korrelation durch das dichterische Wort, das seinerseits zusammen mit Stern und Blume eine der drei Sprechweisen der Natur ist (s. S. 16). Insofern erstattet es der Natur lediglich zurück, was es aus ihr bezog (s. S. 15 u. 65). Später versteht Hölderlin die menschliche Sprache als die ursprünglich-natürliche, welche den Konnex zwischen Stern und Blume allererst stiftet (s. S. 147 u. 208f.) als Korrespondenz und Aufeinander-Angewiesensein des Getrennten: von Unvergänglichem und Vergänglichem (s. S. 73 u. 97). „Die Ähnlichkeit von Stern und Blume ist im ‚Hyperion‘ Ausdruck der Harmonie, in der die liebenden Menschen sich mit der Natur eing wissen.“ (S. 107). Damit gehört der Roman einer frühen Stufe von Hölderlins Natur- und Sprachverständnis an (s. S. 169 A. 107).

<sup>46</sup> Siehe Clemens Brentano: *Werke*, hg. v. Wolfgang Frühwald u. a., Bd. 1. München 1968, S. 253, v. 7-10.

spondenzen, mit welchen der Roman die Reiche der Natur verknüpft. Die Erde ist eine der „Blumen des Himmels“ (MA 1, S. 658), denn sie bezieht wie die übrigen Planeten ihre Lebenskraft, ihr Heraufwachsen und ihren Glanz aus der Sonne, dem mächtigsten Stern, der sie bescheint. Die Sterne sind „funkelnde[] Blumen“ (MA 1, 735), weil sie die von der Sonne ernährte Erde imitieren – allerdings nicht in einem Urbild-Abbild-Verhältnis, sondern so, daß alle, Sonne, Blumen und Sterne, einander imitieren wie die liebenden Sonnen Hyperion und Diotima.

Die willkürlich-gesetzlich scheinende Streuung der Wiesenblumen findet sich abermals gespiegelt in den Inseln der Ägäis, die ihrerseits häufig den Sternen verglichen werden. Daß diese Konstellationen aufeinander bezogen sind, hatte von der Antike bis in Hölderlins Lebenszeit einen festen Erfahrungsgrund. Bis zur Durchsetzung der Harrisonschen Chronometer, die ab den 1770er Jahren die Longitudinal-Bestimmung erlaubten, bedienten sich die Schiffer zur Orientierung auf offener See der Sternbilder. Hölderlins *Archipelagus* wird diesen Bezug noch einmal als einen grandios-sympathetischen beschwören.

Die palingenetische Lockung, die die Sterne als „glänzende[] Inseln des Jenseits“ (MA 1, S. 734) sowohl auf Alabanda wie auf Diotima und Hyperion ausüben (s. MA 1, S. 741 bzw. S. 675), verdankt sich einer Kombination, in der Hölderlin das erotische Elysium von Heinses glückseligen Inseln mit der Emphase des Pietismus zusammenspannt. Die Formel von den Stillen im Lande versetzt Hyperion nämlich in den Himmel: „Wohnt doch die Stille im Lande der Seeligen, und über den Sternen vergißt das Herz seine Noth und seine Sprache“ (MA 1, S. 655; vgl. S. 570). Die beliebig wirkende parataktische Verbindung hat ihren genauen Zusammenhang im Topos von der Stille der Sterne, einer Lautlosigkeit, die Hyperion immer wieder als erstrebenswerte bewundert (s. MA 1, S. 635 u. 674).

Doch hat auch diese Trope ihre gewaltsame Dimension. Die Inseln sind auch deshalb den Sternen gleich, weil sie ihre Existenz dem Feuer verdanken. „Sie müssen heraus, sie müssen hervorgehn, wie die jungen Berge aus der Meersfluth, wenn ihr unterirrdisches Feuer sie treibt“ (MA 1, S. 692), sagt Hyperion zu Diotima. Feuer ist das Kommandowort, das die Inseln mit dem Krieg konnotiert. Da die Inseln vulkanischen Ursprungs sind, erinnern sie an den höllischen Tartarus. Sie sind Äußerungen der tartarischen Titanen, die damit einen natürlichen Wink geben, wie sie zu befreien seien. Weil das Feuer nach oben strebt, dominiert hier die Vertikale, aber in beiden Richtungen. Denn der Vulkan ist zugleich der senkrechte Einstieg in den Tartarus

(so versteht Hyperion die Geschichte des Empedokles) wie eine der Sonne verwandte tellurische Erscheinung.<sup>47</sup>

### VIII. Kreis, Linie, Exzentrik, Ellipse: Die Bahnen des Hyperion

Aber ist Hölderlins Rede vom Himmel nicht eher philosophisch denn kosmologisch zu verstehen? Nämlich als Ausgestaltung einer spinozistischen Koextensivität von Gott und Natur – oder der Kantischen Konfrontation der Erhabenheit des gestirnten Himmels mit der Erhabenheit des moralischen Gesetzes in mir? Was ist die Sonnen-, Feuer- und Sternen-Sprache der Liebe Diotimas anderes als ein euphorischer Ausdruck der Zentralität des Ichs, das seine Apperzeptionen schöpferisch in die Welt projiziert? „Wie kann sie“, spricht der Weise in der metrischen Fassung von der Liebe, „so den Reichtum, den sie tief/ Im Innersten bewahrt, in sich erkennen?/ Sie (...)/ (...) füllt den Himmel an mit ihrem Reichtum“ (MA 1, S. 520, v. 172-175). Als Kant seine Erkenntniskritik mit dem Werk des Kopernikus verglich, meinte er den kopernikanischen Wechsel der relationalen Drehbewegung von der äußersten Himmelssphäre zur Erde, deren tägliche Rotation den Schein erzeugt, das ganze Sternenheer umkreise alle 24 Stunden den Erdball. So auch bringt das Denken die Erscheinungen hervor, deren Wirklichkeit der Unphilosophische ihnen selbst zuschreibt.<sup>48</sup>

Zumal in die metrische Fassung ist Hölderlins Auseinandersetzung mit Kants Nachfolger Fichte eingegangen. Der Gedankengang des Weisen stößt sich von der Idee der Identität von Ich und Welt ab, indem er sie als leere, weltentleerende bezeichnet: „Der reine leidensfreie Geist befaßt/ Sich mit dem Stoffe nicht, ist aber auch/ Sich keines Dings und seiner nicht bewußt,/ Für ihn ist keine Welt, denn außer ihm/ Ist Nichts.“ (MA 1, S. 518f., v. 131-135). Der *Hyperion* verarbeitet dichterisch, daß der Geist am Stoff der Welt schmerzhaft Widerstand erfahren muß, daß nach der Vertreibung aus dem Paradies bzw. nach dem Untergang der archaisch-göttlichen Welt des griechischen Mythos der menschliche Geist getrübt und mit der Natur zerfallen ist, sie wechselnd als ihn besiegend, von ihm besiegt und ihm hilfreich-korreliert antrifft (s. MA 1, S. 515, v. 1-21, S. 558).

Der Eintritt in die Erfahrung der Sinnen- wie der geschichtlichen Welt bedeutet für Hyperion poetische Bemeisterung von Verlusten: Verlust der ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur, Verlust der

<sup>47</sup> Im *Ardinghello* (Anm. 25) heißt es von der Gegend um den Vesuv: „Die Feuermassen scheinen dies Land der Sonne näherzurücken“ (S. 350).

<sup>48</sup> Siehe Blumenberg (Anm. 11), S. 691-713.

eigenen Jugend, Niederlage in einem Freiheitskrieg, in dem sowohl die Unwiederbringlichkeit der archaischen Welt wie das Scheitern der Französischen Revolution allegorisiert ist. Dieser Umstand aber erfordert, die bis hierhin aufgezeigten kosmologischen Strukturen in Hölderlins Roman vom Statischen ins Dynamische und vom Räumlichen ins Zeitliche zu übersetzen. Statt von den Himmelskörpern will ich daher abschließend von den Bahnen handeln, die der *Hyperion* beschreibt – in der leisen Hoffnung, dabei die Kurve, die von Kopernikus' und Kants Kreis- zu Keplers exzentrischen Figuren zurückführen mag, nicht zu verfehlen.

In der Forschung wurde die Naturauffassung des *Hyperion* als in einer musikalischen Metaphorik begründet verstanden, wie sie „zum Grundbestand der astronomischen und vor allem zahlenspekulativen Vereinigungsphilosophie (...) bis zu Keplers Weltharmonik und der *analogia entis* bei Herder (gehört).“<sup>49</sup> Tatsächlich analogisiert die Keplersche Kosmologie die siderische mit der biologischen Welt in einer Weise, die Hölderlins Verlebendigung des Planeten *tellus* schüchtern erscheinen läßt.<sup>50</sup> Keplers Vorstellungen vom Leben der Erd-Eingeweide belegen die ästhetische Vorprägung auch dieser Kosmologie. So behauptete er, die Winkel, in der die Strahlen zweier Planeten dergestalt auf die Erde treffen, daß diese wie sympathetisch erregt wird, ließen sich arithmetisch konstruieren nach Proportionen, die wiederum musikalischen Konsonanzen entsprächen: „At consonantiae vocum cum aspectibus luminum coelestium communis est Numeratio, et origo Geometrica et Cosmopoeetica.“<sup>51</sup>

Keplers Kosmologie folgt also einer poetischen Logik, wie sie Jochen Hörisch für Hölderlins Roman nachgewiesen hat.<sup>52</sup> Weltharmonik und Exzentrik sind die Signaturen, die diese Autoren enger verknüpfen. Daß die palingenetische Wanderung der Toten, sofern sie zentrifugal auf die Sonne zuläuft, als Spirale beschrieben werden

<sup>49</sup> Gaier (Anm. 13), S. 117.

<sup>50</sup> Siehe Hélène Tuzets Rekapitulation der Keplerschen „analogies biologiques“ in den Schriften *De stella nova* (1606) und *Harmonices Mundi* (1619): „La Terre est un animal (...) Elle (...) digère et par concoction élabore les métaux (...) elle a même un sens esthétique qui la fait applaudir à sa manière, quand elle perçoit une configuration astrale harmonieuse“ (*Le cosmos et l'imagination*. Paris 1965, S. 280).

<sup>51</sup> Johannes Kepler: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, hg. v. Max Caspar. München 1938, S. 193 (*De stella nova*, 9. Kapitel).

<sup>52</sup> Jochen Hörisch: „Die ‚poetische Logik‘ des *Hyperion*. Versuch über Hölderlins Versuch einer Subversion der Regeln des Diskurses“. In: Friedrich A. Kittler u. Horst Turk (Hgg.): *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Frankfurt/M. 1977, S. 167-201, s. bes. S. 191: Ästhetische Vorprägung prästabilisiert das Verhältnis Welt/ästhetische Kritik.

kann, ist im *Hyperion* allenfalls schwach impliziert. Wichtiger ist, daß eine exzentrische Bahn das Struktur- und Bewegungsgesetz des *Hyperion* darstellt, und zwar als Resultat der beiden Figuren, an denen Kepler das Gesetz der elliptischen Planetenbahnen illustrierte. „Qu'est-ce donc que la course elliptique des planètes? Une combinaison du mouvement circulaire, divin, et du mouvement rectiligne propre à la créature: effort toujours incomplet, vers la Perfection.“<sup>53</sup> Dem entspricht das ästhetische Problem und Programm des Romans: die Zyklik der natürlichen Zeit mit der Linearität, also Endlichkeit der menschlichen, die Konstanz und Ruhe der zyklischen Himmelsbewegungen mit der Transitorik und Unruhe eines Lebenslaufs zusammenstimmen zu lassen. Hölderlin ist also kopernikanischer Klassizist, insofern ihm selbst die Keplerschen Ellipsen rund erscheinen mögen im Vergleich zur Pfeil-Gerichtetheit der menschlichen Biographie.<sup>54</sup> Aber er ist Keplerianer, insofern er die Selbstgenügsamkeit der Kreisbewegungen nur für das unlebbares Stadium gelten läßt, in der Ich und Welt bewußtlos-ungetrennt sind. Sowie sie als Subjekt

<sup>53</sup> Tuzet (Anm. 50), S. 53. Diese Vorstellung begegne, so Tuzet, im *Bruno* (1802) wieder („Schelling notamment développe une doctrine du mouvement des Planètes qui est tout à fait dans la ligne de Képler“ [ebd.]), so daß von hier aus nach der Gemeinsamkeit der Kepler-Rezeption bei Hölderlin, Hegel und Schelling zu fragen wäre. – Ausführlicher hat zuletzt Hallyn (Anm. 1) die Implikationen von Keplers Option für die Ellipse dargelegt. Im *Mysterium cosmographicum* explizierte Kepler 1596 die für ihn gültige „opposition sémantique fondamentale entre la courbe (représentant le Créateur) et le droit (représentant de la créature)“ (S. 225; vgl. Johannes Kepler: *Opera omnia*, hg. v. Ch. Frisch, Bd. 1. Frankfurt a.M. u. Erlangen 1858, S. 122-124). – Die von Michael Franz glänzend aufgewiesene Parallelität zwischen dem Verständnis, das Hölderlin (im *Hyperion*) und Hegel (1803/4 in seiner Naturphilosophie) von der exzentrischen (Kometen-)Bahn entwickelten (Franz [Anm. 15], bes. S. 148f.), wäre insofern auf die Übereinstimmung beider Vorstellungen mit Kepler zu befragen. Wenn die Ellipse für Hegel die Summe aus der geradlinigen Bewegung des freien Falls und den beiden kreisförmigen Erdbewegungen des Kopernikanismus darstellt und somit den Begriff der Bewegung an die Grenze des Regelmäßig-Mittelpunktsgebundenen treibt (s. S. 148f.), exzentrisch ist gegenüber dem ins Unendliche sich Verlierenden der Geraden einer-, dem Abgeschlossen-Introvertierten des Kreises andererseits, dann spricht der Philosoph eine Keplersche Sprache der reinen mathematischen Formeln.

<sup>54</sup> Auch hierzu findet sich freilich ein Analogon in der (von der Idealität ihrer Figuren bestimmten) Keplerschen Kosmologie. Den Gegensatz von Kreis und Ellipse hatte nämlich Kepler in den *Paralipomena ad Vitellionem* (1604), zur Zeit der Entwicklung seines (2.) Gesetzes, in einer emphatisierten Definition der Ellipse vermittelt. Eine Art Cusaneische *coincidentia oppositorum* andeutend, tendiere die Ellipse zur Zirkularität: „Ellipsis quo longius ultra medium continuatur, hoc magis circularitatem affectat tandemque coit iterum secum ipsa“ (*Opera omnia*, Bd. 2. Frankfurt a.M. u. Erlangen 1859, S. 186; vgl. Hallyn [Anm. 1], S. 213).

und Objekt auseinandertreten und von hier aus Vermittlung suchen, entstehen exzentrische Bahnen.

Hölderlin demonstriert das in seiner Behandlung der Jahreszeiten. Die Aufbruchs-, Befreiungs-, Restitutions- und Verjüngungsprojekte des Romans stehen durchweg im Zeichen des Frühlings. Im Frühling lernt er Diotima kennen, im Frühling zieht er in den Krieg. Die einer Romanpassage zugrundeliegende Belagerung von Kolon durch russische Truppen fand zwischen dem 10. März und dem 16. April 1770 statt<sup>55</sup>, und genau in dieser Zeit, am 20. März 1770, wurde der Autor des *Hyperion*, geboren. Doch weder Hölderlins Wiedergeburt noch Hyperions, noch die nationale Griechenlands, noch die der archaischen Welt des Mythos bleiben mehr als ein revolutionär-evangelisches Versprechen. Nur für die Dauer euphorischer Augenblicke täuscht die Zyklik der natürlichen Zeit, die es jedes Jahr Frühling werden läßt, darüber hinweg, daß die endliche und historische Zeit unaufhörlich voranschreitet, das Vergangene unwiederbringlich entrückt.

In seiner euphorischen Fassung heißt das Struktur- und Bewegungsgesetz von Hyperions Leben: „das schafft dem Menschen sein Elysium und seine Götter, daß seines Lebens Linie nicht grad ausgeht, daß er nicht hinfährt, wie ein Pfeil, und eine fremde Macht dem Fliehenden in den Weg sich wirft“ (MA 1, S. 645). Der vom Nemesis-Bund ferngelenkte Alabanda kontrastiert diese Version mit einer resignativen, spricht „von so mancher wunderbaren krummen Bahn, die sich das Leben bricht, seitdem sein grader Gang gehemmt ist“ (MA 1, S. 717). Gerade der Freund repräsentiert für Hyperion das bewunderswerte Projekt, zurückbiegende Kräfte zu überwinden und selbstbestimmt auszuschreiten „auf seiner kühnen Irrbahn (...), wo er so regellos, so in ungebundner Fröhlichkeit, und doch meist so sicher seinen Weg verfolgte“ (MA 1, S. 635). Seiner linearen Komponente nach enthält dieser Weg das Versprechen, der Mensch werde sich aus den „Ketten“ des „ewige[n] Irrsaal[s]“ losreißen (MA 1, S. 643). Doch auch Alabandas Bahn ist, weil Bahn, gekrümmt, exzentrisch wie die der Keplerschen Irrsterne, nämlich der Planeten. Der ziellos-freiheitsuchende Mensch träumt zwar davon, aus dem Feld der ihn zurückhaltenden Gegenkräfte herauszutreten: „wär' es möglich, wir verließen der Sonne Gebiet und stürmten über des Irrsterns Gränzen hinaus“ (MA 1, S. 622). Doch ist selbst für den Himmelskörper, der das vermag, das Naturgesetz der gekrümmten (exzentrischen) Bahn nicht aufzuheben, weil auch „ein Komet aus fremden Himmeln (wiederkehrt)“ (MA 1, S. 646). Der Mensch

<sup>55</sup> Siehe Knaupp (Anm. 18), S. 61 z. St. 125, 2-4 (MA 1, S. 715). Vgl. MA 1, S. 602.



mißversteht die Irrbahn seines Lebens, solange er dieses Gesetz nicht erkennt.

Auch der junge Hyperion der metrischen Fassung will zuerst nur geradeaus flüchten: „Ich wanderte durch fremdes Land, und wünscht’/ Im Herzen oft, ohn’ Ende fortzuwandern“ (MA 1, S. 515, v. 25f.). Der weise Mann, dem er begegnet, lehrt ihn den Wert der den Einsamen zurückhaltenden Gesellschaft schätzen: „Wie sollten wir den Trieb/ Unendlich fortzuschreiten, uns zu läutern,/ Uns zu veredeln, zu befreien, verläugnen?/ Das wäre thierisch. Doch wir sollten auch/ Des Triebs, beschränkt zu werden, zu empfangen,/ Nicht stolz uns überheben“ (MA 1, S. 519, v. 146-151). In diese Polarität übersetzt die metrische Fassung die Spannung, die in der Vorrede zum *Thalia*-Fragment als Spannung zwischen den Bestrebungen, *in* allem und *über* allem zu sein, angedeutet war (s. MA 1, S. 489). Auf dem Weg von der selbstgenügsamen Einsamkeit zur Selbsterkenntnis als Gesellschaftswesen beugt sich die biographische Linie zur exzentrischen Bahn.

Als wohlthätig kann diese Beugung verstanden werden, insofern sie Restitution des ursprünglich Vorgegebenen verspricht. Der wandernde Hyperion kehrt schließlich (nicht nur verbittert) vom fremden Land in sein Vaterland zurück, der erfahrende spiegelt sich (nicht nur narzißtisch) in den ihm nächsten Anderen. Schien Befreiung erst im geradlinigen Ausbruch aus dem Kreis zu bestehen, über den der angekettete Mensch nicht hinauskann, wird sie von Hyperion zunehmend als Rückwälzung (Revolution) in einen idealen Ausgangszustand verstanden, von dem der lineare Fortgang der Geschichte die Menschheit immer weiter entfernt hat. Indes: Der Kreis schließt sich nicht. Erstens weil er kein Kreis, sondern eine Ellipse ist; und zweitens weil aller Harmonisierungs- und Vervollkommnungstendenz des menschlichen Strebens das Bewußtsein und das Gesetz einwohnt, daß „die bestimmte Linie (...) sich mit der unbestimmten nur in unendlicher Annäherung (vereinigt)“ (MA 1, S. 558).

Zur elliptischen Planetenbahn gehört Keplers Berechnung nach die Schwankung in der Geschwindigkeit, mit der sie durchlaufen wird. Schadewaldt hat diese reguläre Irregularität (Beschleunigung nahe der Sonne – im Aphelium –, Verlangsamung am ihr entgegenliegenden Bogen – im Perihelium) aufschlußreich auf den Weg des Hyperion bezogen.<sup>56</sup> Von hier aus läßt sich vielleicht das Exzentrische an der narrativen Dynamik des Romans verstehen. Die Unregelmäßigkeit, mit der Hyperions Leben voranschreitet, findet in der Sprung-

<sup>56</sup> Siehe Schadewaldt (Anm. 15), S. 15.

haftigkeit der Abfolge der Briefe und mehr noch in den Schwankungen der emotionalen Nähe des Briefschreibers (Hyperion I) zum Erleben des in den Briefen Geschilderten (Hyperion II) – weniger eine Spiegelung als eine weitere Verzerrung. Klar ist die temporale Struktur des Briefromans: Der Hyperion, der an Bellarmin schreibt, ist der zurückliegenden Lebensgeschichte des Hyperion voraus, doch bringt er sie Brief um Brief (daher sprunghaft) seiner eigenen Gegenwart näher. Die Annäherungs-Logik dieser Chronologie tritt allerdings erst ab dem dritten Brief in Kraft, und sie wird durch Einfügung der Korrespondenz zwischen Hyperion, Diotima und Notara unterbrochen. Indem diese Briefe die Erzählzeit an die erzählte Zeit von Hyperions Lebensgeschichte unvermittelt heranrücken, erfüllen sie hier die Funktion, die im auktorialen Erzählen dem Wechsel vom Präteritum zum historischen Präsens zukommt.

Doch ist diese Dynamik einfach im Vergleich zu den extremen Distanzschwankungen zwischen den emotional-mental-ten Zuständen des erzählenden einer-, des erzählten Hyperion andererseits. Im Schreiben der Briefe erlebt Hyperion seine Geschichte nach, aber asynchron. Die Erinnerung und ihre Objektivierung in Schrift affiziert und überformt das Erinnernte und Geschriebene, und zwar bevorzugt so, daß der Briefschreiber nicht da ist, wo sich die Figur Hyperion, die er beschreibt, gerade befindet. Die schreibende Erinnerung, ihre latente Öffentlichkeit und ihr Adressatenbezug verändern das Erinnernte wie den Erinnernden, jedenfalls seinen Erinnerungs(prä)text. In der Buchfassung des *Hyperion* wird das am deutlichsten in den Schlußsätzen eines Briefes von Diotima: „Ich war voll Seufzens, da ich anfieng dir zu schreiben, mein Geliebter! jezt bin ich lauter Freude. So spricht man über dir sich glücklich“ (MA 1, S. 714). Die Dynamik der Autoaffizierung von Hyperions Briefen ist solipsistischer. Hölderlin hat deren Schwankungen in den Vorfassungen seines Romans expliziter gemacht als in den Bänden von 1797 und 1799. Deutlich handelt etwa ein Brief der vorletzten Fassung vom Scheitern der Hoffnung, die erlebten Leiden auf das Geschriebene zu übertragen, sie darin weg- und abzuschließen: „Oft saß ich“, so Hyperion an Bellarmin, „stundenlang, versuchte zu schreiben, was in mir vorgieng – armes Wesen! als wäre der Jammer weg aus dir, wenn er einmal auf dem Papier stände!“ (MA 1, S. 568). Die Programmatik dieses Paradoxon (schriftliches Bedauern darüber, daß nicht dasteht, was als Bedauertes doch dasteht) changiert zwischen den Briefintrigen Valmonts (in Laclos' *Liaisons dangereuses* von 1782) und dem frühromantischen Fragmentarismus, der um die Unvollständigkeit aller Mitteilung weiß: „abge-rißne Töne“ (MA 1, S. 568) sind diese Äußerungen. Sie zeigen den

Briefschreiber hin- und hergerissen zwischen seiner jetzigen Empfindung und der rekapitulierten Sequenz seiner vergangenen Zustände.

Im Prinzip wirkt das Erzählen auf den Briefschreiber als Wiederholung, Wieder-Herauf-Holen vergangener Zustände: „Warum erzähl’ ich dir und wiederhole mein Leiden und rege die ruhelose Jugend wieder auf in mir?“ (MA 1, S. 706), fragt Hyperion den Bellarmin. Doch mehrmals hat er, in früheren Fassungen, seinen Adressaten daran erinnert, daß der Eindruck des gerade Geschriebenen täuscht: „ich schrieb dir lange nicht von ihr [*scil.* der toten Diotima], und als ich schrieb, so schrieb ich dir gelassen, wie ich meine“ (MA 1, S. 579). Aber er war es (schreibt er jetzt) nicht, und dieser Rückblick und Widerruf verunsichert ihm Vergangenheit und Gegenwart: „Was ists denn nun?“ (ebd.).

So ist Hyperion immer an drei Orten zugleich: als Erinnerter im gerade dargestellten Moment seiner Biographie (1), als Sich-Erinnernder in einem Moment oder in einer Konfiguration von Momenten seiner ganzen Geschichte (2) und als Schreibender in der Gegenwart (3). Die dritte Erzählperson (der Schreibende) schwankt zwischen den Entwicklungslinien der ersten und der zweiten; die zweite zwischen denen der ersten und der dritten. (Daß zumal in den hochgestimmt-reflektierenden Passagen unklar wird, aus welchem Zustand heraus sie gesprochen sind, macht auch die erste Linie phasenweise unscharf.) Aus der Interferenz dieser drei Abläufe entstehen Antizipationen, Rückbezüge und Überlagerungen, die zu einem kunstvollen Lesen anhalten, das Synchrones im Diachronen, Diachrones im Synchronen mitliest: „Zwar konnt’ ich doch lange genug davon schweigen, konnte oft mich halten, wenn unter den andern Erinnerungen diese mich ergriff; siehe nur hin! du wirst tobende Thränen finden auf mancher unbedeutenden Seite; sie gehören hieher; ich troknete sie und schrieb von andern Dingen“ (MA 1, S. 570).

Hier liegt wohl das Exzentrische dieses Romans. Geometrisch ist eine Ellipse dadurch definiert, daß für alle Punkte (E1, E2 usw.) ihrer Bahn (e) die Summe des Abstands zu ihren zwei Brennpunkten (A und B) gleich ist. Während wir die Bahn der Ellipse verfolgen, von E1 zu E2ff gehen, verschieben sich zugleich die Linien A-E1 und B-E1 zu A-E2ff und B-E2ff. Die Korrelation der drei Erzählpersonen auf diese drei Bahnen abzubilden, hieße wohl, die idealtypische Gestaltungskraft dieser geometrischer Figur zu überfordern. Tatsächlich betont Hölderlin weniger die elliptische Geschlossenheit als den exzentrischen Mangel der Bahn Hyperions. Das Zentrum ist ausgefallen und in der Figur, die aus der Verformung der Kreisbahn resultiert, nur ein Brennpunkt (mit der Hyperion-Sonne) besetzt. Eine Ellipse ist die Bahn Hyperions

wohl nur in dem Sinne, daß einer ihrer Brennpunkt, der bestimmbare, im Endlichen und der andere (unbestimmte) im Unendlichen liegt. Diese Figur – Schlegels Formel zur Beschreibung der proto-romantischen Romane *Don Quijote* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – hebt die geometrische Definition der Ellipse, ihre Darstellbarkeit und Anschaulichkeit, auf. Sie ist gleichsam die Katachrese einer Ellipse.<sup>57</sup>

Die Figur der exzentrischen Bahn vermittelt also die Widersprüche des *Hyperion* zu einer Art offenen Versöhnung. Was Hyperions Lebensweg betrifft, bezeichnet diese Bahn den Zusammenschluß der Geraden mit der Linie, was seine (zumeist bipolar gefaßte) Begegnung mit Anderen – zumal mit Diotima –<sup>58</sup> angeht, die Verschränkung

<sup>57</sup> Siehe Winfried Menninghaus: *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt/M. 1987, S. 155–172, bes. S. 161f. Gegen 1800 liegen die Stichworte Ellipse, Exzentrik und Kepler für die deutschen Schriftsteller eng beieinander. So beschwört Novalis eine Rückkehr zu dem „edle[n] Kepler, dessen hoher Sinn ein vergeistigtes, sittliches Weltall sich erschuf“ (*Schriften*, hg. v. Richard Samuel u. a., Bd. 2. Stuttgart usw.: Kohlhammer, 3. Aufl. 1981, S. 618 Nr. 433). Gleich darauf überführt er Keplers Kosmologie ins Gebiet der persischen Märchenwelt: „Die Kometen sind wahrhaft eccentricische Wesen – der höchsten Erleuchtung und höchsten Verdunkelung fähig – ein wahres Ginnistan“ (ebd., S. 618f. Nr. 437). In Schlegels *Ideen* (1800) grenzt der Satz „Die Philosophie ist eine Ellipse“ (*Kritische Ausgabe* [= KA], hg. v. Ernst Behler u. a. Paderborn usw. 1958ff, hier KA II, S. 267 Nr. 117) eng an den patriotischen Appell zur Nachahmung Keplers (s. S. 268 Nr. 120; vgl. S. 270 Nr. 135). Im Jahr zuvor hatte er spekuliert: „Im primitiven Punkt ist Dualität. Ellipse das erste Symbol desselben“ (KA XVIII, S. 156, Nr. 398). In diesem Kontext steht wohl auch seine Reflexion darüber, daß die Kometenbahn nicht an ein Zentrum gebunden, daher ohne *religio* sei: „Die Kometen sind vermuthl ganz irreligiös, bloß  $\pi$  [poetisch] und  $\varphi$  [philosophisch], excentr Disharmonien“ (S. 154 Nr. 375). Wie Schlegel hat schon Kepler die Ellipse in eine Gruppe mit den (geometrischen) Figuren der Hyperbel und der Parabel gestellt (s. Kepler: *Paralipomena ad Vitellionem* [Anm. 54], S. 186). Das berührt sich nicht nur mit der Parallelisierung der (rhetorischen) Figuren der Ellipse und der Hyperbel bei Aristoteles, sondern auch mit dem geometrischen Gleichnis, das Hölderlin in der Vorrede zur vorletzten Fassung zur Erläuterung des Worts von der exzentrischen Bahn gebraucht: „die bestimmte Linie vereinigt sich mit der unbestimmten nur in unendlicher Annäherung“ (MA 1, S. 558).

<sup>58</sup> Anfangs stand Diotimas Leben und Wesen im Zeichen des Kreises, und es war, wie sie sagt, „Unendlichkeit in meiner kleinen Sphäre“ (MA 1, S. 608). Durchbrochen wird dieser Kreis durch die Begegnung mit Hyperions „Trieb nach Ganzem, und Unendlichem“ (S. 607), einem anderen, mystischem Unendlichen, das zyklisch allenfalls im Sinne des Kreises ist, dessen Mittelpunkt überall und dessen Peripherie nirgends ist. Diotima versucht fortan, den geschlossenen Kreis wiederzufinden, indem sie dessen Unendliches nicht räumlich-geometrisch, sondern (über-)zeitlich auffaßt: „Wie sollt' ich mich verlieren aus der Sphäre des Lebens, worinn die ewige Liebe, die allen gemein ist, die Naturen alle zusammenhält?“ (MA 1, S. 749). So wirken für Diotima die zentripetalen Kräfte als kreisbildender, für Hyperion die zentrifugalen als kreissprengender Widerstand, zur Figur der natürlichen Sphäre.

zweier benachbarter, aber eben doch voneinander entfernter Kreise, deren Zentren nicht ins eines zusammenrücken. Sie ist gleichsam ein gestreckter Kreis, eine Figur, die in der Negation ihre Orientierung am Kreis eingesteht, ihn verzerrt, aber nicht sprengt, weder der klassizistischen noch der erhaben-unanschaulichen noch einer sonstwie ganz-regelmäßigen Form Prävalenz zugesteht. Auch nicht der sauber durchgezeichneten Ellipse, denn es ist allenfalls eine offene Ellipse, die der scheinbar schließende Rückgang des letzten auf den ersten Satz des Romans suggeriert. Tatsächlich öffnet sich in jenem („Nächstens mehr.“ [MA 1, S. 760]) eine nicht mehr erzählte Zukunft, während dieser („Der liebe Vaterlandsboden giebt mir wieder Freude und Laid.“ [MA 1, S. 613]) von einer Iteration berichtet, die in eine (dort) noch nicht erzählte Vergangenheit deutet. Der Bewegungssinn der beiden äußersten Ecksätze divergiert also. Janusartig haben sie die Geschichte des Hyperion im Hinterkopf.

## IX. Der Harmonie zunächst: Abgebrochene Dissonanz

Bekanntlich soll für den Roman die weibliche Musik, exemplifiziert in Diotimas Gesang, erfüllen, was der Lebensgeschichte des Hyperion und ihrer schriftlichen Reflexion durch ihn versagt war.<sup>59</sup> In der Buchfassung tritt daher die musikalische Resonanz an die Stelle des kosmometrischen Gleichnisses. Das, was Hölderlin zweimal in editorischen Vorbemerkungen, nämlich zu Beginn der *Thalia*- sowie der mutmaßlich vorletzten Fassung, die exzentrische Bahn des Menschen genannt hat, ersetzt er nun – und zwar an gleicher Stelle, nämlich in der definitiven *Vorrede* – durch das Wort von der „Auflösung der Dissonanzen in einem gewissen Charakter“ (MA 1, S. 611). Es ist der Charakter des Hyperion, von dem sogleich gesagt wird, er sei ein „elegische[r]“ (MA 1, S. 611). Mit dem Terminus des Elegischen greift Hölderlin ein Stichwort von Schillers Bestimmung der sentimentalischen Dichtung auf, deren Begriffsdiagnostik er in seine Lehre vom Wechsel der Töne überführt hat.<sup>60</sup> Die Vokabeln Auflösung und Dissonanz implizieren, daß Hyperions Lebensweg, seine „Bahn“, musikalisch gedacht ist, als schwankende Wellenlinie einer Notenschrift, die endlich mit der Grundstimme der Natur – nicht identisch wird, aber doch kontrastiv harmoniert.

<sup>59</sup> Zum musikästhetischen Programm des *Hyperion* s. Andreas Siekmann: „Sprache, Schweigen und Musik in Hölderlins *Hyperion*“. In: *DVjs* 54 (1980), S. 47-57.

<sup>60</sup> Siehe Peter Szondi: „Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie. Mit einem Exkurs über Schiller, Schelling und Hölderlin“. In ders.: *Hölderlin-Studien Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt/M. 1967, S. 105-146.

Diotima spricht es Hyperion zu: „Beständigkeit haben die Sterne gewählt, in stiller Lebensfülle wallen sie stets und kennen das Alter nicht. Wir stellen im Wechsel das Vollendete dar; in wandelnde Melodien theilen wir die großen Akkorde der Freude. Wie Harfenspieler um die Thronen der Ältesten (...) mit dem flüchtigen Lebensliede mildern wir den seeligen Ernst des Sonnengotts und der andern“ (MA 1, S. 750). An dieser musiktheoretischen Schlüsselstelle verschränkt Hölderlin pythagoräische Sphärenharmonie mit einer Klopstockschen Vision der himmlischen Heerscharen. Die Beständigkeit – und daher, nach pythagoräischer Lehre, Stille – der mit den Sternbewegungen erzeugten Töne und deren steter Zusammenklang (Akkord) bestimmen hier die oberste Grundstimme, von der sich die wechselnden Tonhöhen, Rhythmen und Tempi der menschlichen Lebensmelodie abheben, doch so, daß diese mit den Sphärenakkorden zusammen (wenn auch nicht überein-) stimmt. Beide Stimmen brauchen einander, und seit Kepler darf man vermuten, sie hätten ein bei aller Verschiedenheit gemeinsames Bewegungselement. So schloß Keplers zweites Gesetz die Elliptik der Planetenbewegungen mit der Schwankung ihrer Bahngeschwindigkeit zu einer Regularität höherer Ordnung zusammen. Vom Brennpunkt der Sonne aus gemessen, ist die Fläche, die ein Planet in einer gegebenen Zeit ( $t_1$ - $t_2$ ) überstreicht, konstant.

Im *Hyperion*-Roman steht die Ellipse für Hölderlins Kunst (und Zumutung an die Leserschaft), die Dinge in ihrer Relation zu sehen und die im Unendlichen konvergierende Wahrheit der verschiedenen Perspektiven auf die Welt zu fassen. Die Pfeilrichtung der Geraden bezeichnet Befreiung wie Endlichkeit, der Kreis Bindung wie Wiederkehr. Im Verhältnis zur Lebenslinie der menschlichen Biographie sind die Bewegungen der Himmelskörper zyklisch, im Verhältnis zum geometrischen Ideal des Kreises elliptisch. Diesem Ideal kommt aber auch der Mensch, wenn er denn von der Kindheit zur „vollendeten Bildung“ (MA 1, S. 489) findet, immerhin so nahe wie die Keplerschen Planeten – jedenfalls fast so nahe: „mehr oder weniger“ (MA 1, S. 489). So stimmt sich das menschliche Lebenslied als zur Ellipse gekrümmte Gerade auf die Akkorde der Sternsphären ein, die zur Ellipse gestreckte Kreise sind.

Abschließend übernimmt Hyperion Diotimas weltharmonisches Modell: „Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen der Welt“ (MA 1, S. 760). Damit scheint der Kreis geschlossen. Die letzte rhetorische Figur von Hyperions enthusiastischer Rede ist ein Gleichnis, das einen elliptischen Prozeß als zyklischen beschreibt, den Blutkreislauf: „Es scheiden und kehren im Herzen die Adern“

(MA 1, S. 760). Vom Herzen kommt er sodann auf das Feuer als den elementaren Einheitsgrund der Natur: „und einiges, ewiges, glühendes Leben ist Alles“ (MA 1, S. 760).

Die letzte Trope des *Hyperion* aber ist kein Kyklos, sondern – eine Ellipse: „Nächstens mehr.“ Scaligers Poetik empfahl diese rhetorische Figur 1561 als das beste Mittel, Emotionen auszudrücken: „ἔλλειψις. Defectus verborum, πάθος maximè significat: admirationem, amorem, odium, iram.“<sup>61</sup> Die meisten Ellipsen des Romans sind Interjektionen der Überwältigung: etwa Hyperions „O Himmel und Erde!“ (MA 1, S. 634) oder, in der *Thalia*-Fassung, das monologische „Auch sie!“ (MA 1, S. 501) seiner Enttäuschung über Melite. Doch bemühen sich die Schreiber der *Hyperion*-Briefe darum, ihre Emotionen ausschwingen zu lassen in (konventioneller Grammatik nach) vollständigen Sätzen. Die Aristotelische Ethik hatte Ellipse und Hyperbel negativ korreliert. Beide indizierten das Fehlen der glücklichen Mitte.<sup>62</sup> Tatsächlich scheint Hölderlins größtes prosaisches Werk die Hyperbel zu meiden – in einem Gestus der Scheu, der wiederum an die Funktion der schamvoll aussparenden Ellipse erinnert. Die Esotetik des Romans – und auch das Verschwinden der Figur der exzentrischen Bahn in der Buchfassung – folgt dem Gesetz der elliptischen Aussparung: „Das Heilige muß Geheimniß seyn, und wer es offenbaret, er tödtet es“ (MA 1, S. 595). Vor allem gilt dieses Gebot der Verschweigung von der Erotik, die Hölderlin als ein nur mittelbar zu Sagenses behandelt: in der asemantischen Gleichnisrede der Musik, die physische Vereinigung zu sphärenharmonischer Übereinstimmung nach dem Vorbild der Weltkörper sublimiert (s. MA 1, S. 724). So rettet der hinaufstrebende Hyperion die Liebe ins Überirdische und Supralunarische, in die idealische Höhe und Beständigkeit der Sterne.

So soll es sein, aber so ist der Text des *Hyperion* nur seiner Programmik nach. Die, wie Hölderlin voraussah, ärgerlichen Wechsel von Hyperions Stimmungen, das „Unverständliche, Halbwahre, Falsche in diesen Briefen“, ihr Schwanken zwischen den „beiden Extreme[n]“ (MA 1, S. 558), `mal in der Welt alles, in sich nichts, `mal in der Welt nichts und in sich alles zu finden, gibt dem Roman eine elliptische Struktur auch im musikalischen Sinn. Als der Komponist

<sup>61</sup> Julius Caesar Scaliger: *Poetices libri septem*. Stuttgart-Bad Cannstadt 1964 (Rpt. von Lyon 1561), IV, 27, S. 198. Siehe auch S. Matuschek: s. v. „Ellipse“. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Bd. 4. Tübingen 1994, Sp. 1017-1022, bes. Sp. 1020.

<sup>62</sup> Siehe Matuschek (Anm. 61), Sp. 1018.

Christoph Bernhard (1628-1692) die Figur der Ellipse von der Rhetorik auf die Musiktheorie übertrug, beschrieb er sie als „Verschweigung einer Consonans“<sup>63</sup>, wobei entweder an deren Stelle eine Pause und eine Dissonanz folgen oder in Kadenzen eine Quarte nicht in eine Terz, sondern allenfalls in eine andere Konsonanz aufgelöst wird.

„Nächstens mehr“: Mit diesem Wort delegiert Hyperion die eben beschworene Auflösung der Dissonanzen der Welt in eine unbeschriebene Zukunft. Wo der harmonisierende Schluß sprachlich verwirklicht werden müßte, steht eine Pause, der deshalb keine Dissonanz mehr folgen kann, weil der Roman hier abbricht. In der Terminologie Bernhards wäre das wohl eine unausgeführte Figur, Rettung des Harmonieversprechens durch Verschweigen seiner Unlösbarkeit, sozusagen eine halbe Ellipse, und zwar, mit passendem Bezug auf Hyperions Namen, eine halbe „*E.[llipse] aus dem Transitu herrührend*“.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Das Folgende nach dem Artikel „Ellipsis“ in: *Riemann Musik Lexikon*, Bd.: *Sachteil*, hg. v. Willibald Gurlitt u. Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz, New York u. Paris 1967, S. 258. Vgl. Folkert Fiebig: *Christoph Bernhard und der stilo moderno. Untersuchungen zu Leben und Werk*. Hamburg 1980.

<sup>64</sup> Zit. n: *Riemann Musik Lexikon* (Anm. 63), S. 258.





# Stephan Jaeger (Gießen)

## Der spätrömantische Spalt. Lyrische Schreibweisen bei Brentano und Keats

### I. Der Ausdruck des Subjekts in der Lyrik des 18. Jahrhunderts

1742 erscheint Edward Youngs *The Complaint: or, Night-Thoughts on Life, Death, & Immortality*. Im *Preface* stellt sich Young dem herkömmlichen Modus von Poesie entgegen. Statt narrativ eine pointierte moralische Schlußfolgerung vorzubereiten, soll das Gedicht durch die Moral, die den Dichter überwältigt, dominiert werden. Der Dichter gibt nicht mehr vermittelt oder verschönt, sondern spontan seine Gedanken wieder.<sup>1</sup> Young ist damit entscheidend an der Bildung vom Topos des authentischen Ausdrucks beteiligt. Es wird ein Inspirationsmodell von Dichtung geschaffen, das im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts sowohl für den deutschen Sturm und Drang als auch für die erste Phase der englischen Romantik grundlegend wird. Die Stürmer und Dränger drücken im Geniebegriff und den Qualitätsmerkmalen von Originalität und Authentizität Sehnsüchte des Subjekts aus, das ein Inneres nach außen kehren muß, um sich zu bestätigen. Wordsworth prägt im *Preface* zu den *Lyrical Ballads* den berühmten Ausspruch vom „spontaneous overflow of powerful feelings“.<sup>2</sup>

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts wird in ganz Europa zur emphatischen Phase des sich darstellenden Subjekts.<sup>3</sup> Gerade dem ly-

<sup>1</sup> Edward Young: *Night Thoughts*, hg. v. Stephen Cornford. Cambridge u.a. 1989, S. 35.

<sup>2</sup> William Wordsworth: „Prefaces of 1800 and 1802“. In: Ders.: *The Poems*, hg. v. John O. Hayden. Harmondsworth 1977, Bd. 1, S. 240.

<sup>3</sup> Der Interpret von Lyrik kann allerdings zeigen, daß z.B. das lyrische Ich aus Goethes *Maifest* gerade in der mit dem Authentizitätstopos verbundenen Aufgabe der Rhetorik zutiefst rhetorisch ist (Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung literarischer Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1990, S. 550; vgl. im allgemeinen zur Rhetorizität der Goetheschen Sturm und Drang-Lyrik auch David E. Wellbery: *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*. Stanford 1996), oder daß Wordsworth' Augenblicke der Erinnerung im *Prelude* auf Differenzen, Tropen und Intertexten basieren, ohne die die

rischen Ausdruck als der ich-zentriertesten Form literarischer Sprache – fähig zur poetischen Darstellung der unmittelbaren Erfahrung von Welt – kommt hierbei eine besondere Rolle zu. Bereits die Romantiker reflektieren dabei die Spannung, daß die Darstellung dieser Einheit von Gedanken und Ausdruck nur zeitlich, im ewigen Widerspiel mit Differenzen, möglich ist.<sup>4</sup> Die Emphase des sich ausdrückenden Subjekts führt bei zunehmender Reflexion der Unmöglichkeit dieses Ausdrucks zum Wunsch, das eigene Ichbewußtsein, das diese Differenzen kennzeichnet, aufzulösen.<sup>5</sup> Um 1800 werden hierzu vornehmlich poetische Strategien entwickelt, in denen das unvermeidliche Ausdrucksparadox akzeptiert wird. Dieses zeigt sich im frühromantischen Modell der absoluten Selbstreflexion<sup>6</sup>, in der Desemantisierung und Musikalisierung der Sprache<sup>7</sup> sowie in der Schaffung einer höheren Ordnung, wodurch das Subjekt durch Literatur einen neuen Glauben an beispielsweise Gott, klassische Ideale oder Mythen einer neuen Religion gewinnt. Sowohl die Poetologie und Lyrik der deutschen Frühromantik – insbesondere Tiecks – als auch die erste Phase der englischen Romantik mit Wordsworth und Coleridge löst das Problem vom Reflexionsbewußtsein der Unzulänglichkeit des eigenen Ausdrucks, indem die lyrische Sprache mit diesen unvermeidlichen Widersprüchen zu spielen beginnt. Damit stellen sie für das Subjekt keine Schwierigkeit mehr dar.

---

Vorstellung vom authentischen Ausdruck überhaupt nicht möglich wäre (siehe hierzu z.B. Paul de Man: „Autobiographie als Maskenspiel“. In: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. v. Christoph Menke. Frankfurt a.M. 1993, S. 131-145, insb. S. 136ff).

- <sup>4</sup> Siehe hierzu Manfred Frank: *Das Problem ‚Zeit‘ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der Frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*. Paderborn u.a. 1990, S. 363ff; zur Verflüssigung der Sprache als Verzeitlichung bei Novalis siehe Kai van Eikels: Zwei Monologe. Die Poetik der sprechenden Sprache. In: *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, hg. v. Stephan Jaeger u. Stefan Willer. Würzburg 2000, S. 229-244.
- <sup>5</sup> Clemens Brentano spricht gerade in den frühen Briefen immer wieder davon, sich danach zu sehnen, zum Objekt der eigenen Poesie zu werden und sich in Gedichte auflösen zu wollen (u.a. Clemens Brentano: „An Sophie Mereau, 8. September 1803“. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe* (= *Frankfurter Brentano-Ausgabe*), *Briefe 1803-1807*, hg. v. Lieselotte Kinshofer. Frankfurt a.M. 1991, Bd. 31, S. 172-180, S. 175.
- <sup>6</sup> Zum Begriff der „absoluten Selbstreflexion“, in deren „musikalisch-grammatischem Spiel“ das Subjekt aufgeht, siehe Winfried Menninghaus: *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt a.M. 1987, S. 196.
- <sup>7</sup> Vgl. Frank (Anm. 4), S. 373ff sowie Alexander v. Bormann: „Der Töne Licht. Zum frühromantischen Programm der Wortmusik“. In: *Die Aktualität der Frühromantik*, hg. von Ernst Behler u. Jochen Hörisch. Paderborn u.a. 1987, S. 191-207.

Hier setzt die These vom spätromantischen Spalt ein. Die ästhetischen Lösungen der unvermeidlichen Spannung des Ausdrucksparadoxes um 1800 sind nicht von Dauer, vielmehr entstehen im Anschluß Gedichte, die ernsthafter an einer Kunstlösung interessiert sind, die nicht nur dem Leser neue Spielräume eröffnet, sondern der Dichtung vom sich ausdrückenden Sprecher-Subjekt her ihre Ausdrucksmöglichkeit sichert. Diese Gedichte sind von der Sehnsucht des Subjekts geprägt, sich mit einem idealen Objekt zu vereinen, oder dieses durch die eigene Einbildungskraft zu vereinnahmen. Die einzelnen Sinne des Subjekts sollen aufgelöst und in einen selbstreflexiven poetischen Akt überführt werden. In den sprachspielerischen Texten der Frühromantik tilgt dieser Akt das sich sehrende Subjekt ebenso wie das als ein ‚Anderes‘ markierte Objekt. Der Subjektbegriff verlagert sich vom Träger des Sprechaktes – hier das Ausdruck suchende lyrische Ich – auf den Text selbst. In der englischen Hochromantik und der deutschen Spätromantik wird dieses selbstreferentielle Textsubjekt jedoch wieder von einem Subjekt als Träger des Sprechaktes unterlaufen, ohne daß die erfolgte Selbstreferentialisierung rückgängig gemacht werden könnte. Hieraus entsteht sowohl in der deutschen als auch in der englischen Romantik eine Spannung, ein Spalt, der jedoch höchst unterschiedlich ausgetragen wird.

An den Gedichten des späten Brentano sowie an Keats' Oden lassen sich die unterschiedlichen Ausprägungen dieses Spaltes besonders deutlich vorführen, weil sie durch das sich ausdrückende Subjekt und die poetologische Thematik des Webens und Dichtens geprägt sind, wohingegen an Eichendorffs und Shelleys Gedichten eine stärkere Objektzentriertheit und die selbstreflexive Austragung des Ursprungs der Sprache zu erkennen ist.<sup>8</sup> Im weiteren werden ausgehend von Keats' *Ode to a Nightingale* über Brentanos Gedichte *Danke, danke, süße Feder* und *Wenn der lahme Weber träumt, er webe* bis zu Keats' *Ode on a Grecian Urn* drei Strukturmomente entwickelt, die als Leitlinien die Interpretation bestimmen: erstens die oben beschriebene Subjekt-Objekt-Differenz, zweitens der Versuch der Auflösung dieser Differenz als Entwicklung von der Sinneswahrnehmung zum Sinnesrausch sowie drittens die Spannung zwischen selbstreferentiellem Textgewebe und Subjektbewußtsein.

<sup>8</sup> Zu Eichendorff und Shelley siehe Stephan Jaeger: „Das Rauschen der Blätter. Die Vollführung lyrischen Ausdrucks in der deutschen und englischen Romantik (Eichendorff, Brentano, Shelley)“. In: *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, hg. v. dems. u. Stefan Willer. Würzburg 2000, S. 191-212.

Die grundlegende Aufgabe des Aufsatzes besteht also im Aufzeigen des spätrömantischen Spaltes, der in der deutschen und englischen späteren Romantik zu finden ist. Zweitens sind die vorhandenen Differenzen zwischen deutscher und englischer Romantik heraus zu arbeiten und abschließend einige Reflexionen zum Potential einer Schreibweisen und Sprechmodi untersuchenden Komparatistik gegenüber einflußgeschichtlichen Untersuchungen anzustellen.

## II. Der Rausch der Sinne: Keats' Ode to a Nightingale

In Keats' *Ode to a Nightingale*<sup>9</sup> leidet das lyrische Ich an seiner Wahrnehmung von der defizitären Wirklichkeit und projiziert sich als Gegenbild eine Traumwelt, die durch die Allegorie vom Gesang der Nachtigall repräsentiert wird. Um den Traum Wirklichkeit werden zu lassen und die Differenz zwischen Subjekt und Objekt zu überbrücken, vollzieht das Gedicht einen zunehmend selbstreflexiven Rausch der Sinne.

Zu Beginn besingt das lyrische Ich das Leid seines Herzens, das sich nicht zu befreien weiß:

My heart aches, and a drowsy numbness pains  
My sense, as though of hemlock I had drunk,  
Or emptied some dull opiate to the drains  
One minute past, and Lethe-wards had sunk (1-4).

Durch den Schmerz werden die Sinne und der Verstand – jeweils durch das doppeldeutige „my sense“ aufgerufen – betäubt. Der Grund hierfür wird im Modus des ‚Als ob‘ Rauschmitteln zugeschrieben. Im zweiten Teil der Eingangsstrophe wird die erträumte Gegenwelt dann bildlich erschaffen. Die „light-winged Dryad of the trees“ (7) gewinnt ihren Zustand der Freude aus dem Gesang von der schönen und harmonischen Welt. Die Gegenwelt wird also durch den medialen Filter des Gesangs imaginiert.

In der zweiten und dritten Strophe verdichtet sich die Antithese von Traum und Wirklichkeit. Zuerst gestaltet sich die Ebene des ersehnten Objekts – die Schilderung der ersehnten Traumwelt – vorwiegend in Bildern des Schmeckens und Tastens, während dann die gegenwärtige Ebene des Subjekts in Bildern der physischen Krankheit, des

<sup>9</sup> *The Poems of John Keats*, hg. v. Jack Stillinger. London 1978, S. 369-372 (1819 entstanden). Die jeweiligen Verse werden im fortlaufenden Text in Klammern angegeben. Bezüglich einer detaillierten sprachlich-stilistischen Analyse der *Ode to a Nightingale* und der *Ode on a Grecian Urn* sowie zu ihrem Verhältnis siehe mit ausgiebigen Forschungshinweisen Christoph Bode: *John Keats. Play On*. Heidelberg 1996, S. 195-237.

Alters, in einer barocken Vanitas-Metaphorik, um die Trostlosigkeit der Welt zu zeigen, dargestellt wird. Dabei wird das sinnliche Sehen zum Wahrnehmungsmodus der defizitären Wirklichkeit.

An dieser Stelle der Ode erscheint das Feld der Sinne als entfaltet. Schmecken und Tasten kennzeichnen den Weg zum Traum (dem Hören), das Sehen hingegen die Verbindung zur Wirklichkeit. Die starre Antithetik kann nur überwunden werden, wenn das lyrische Ich sein klagendes Bewußtsein über die Wirklichkeit vergißt, so daß seine eigene Dichtung von der Wirklichkeit autonom und mit dem fernen Gesang der Nachtigall eins wird. Hier zeigt sich die Ambiguität der Rauschmetaphorik. Nachdem in der ersten Strophe noch im Modus des ‚Als ob‘ über die „numbness“ von „my sense“ geklagt wurde, entwickelt sich in der zweiten Strophe die Betäubung durch Rauschmittel zum Angebot, das Bewußtsein von der Wirklichkeit zu überwinden. Nur Verstand und Sehvermögen würden betäubt, die anderen Sinne animiert. Doch die Antithetik bleibt bestehen, so daß zu Beginn der vierten Strophe die dionysische Verführung der Sinne gebrandmarkt wird. Das lyrische Ich setzt seine Einbildungskraft dagegen, um „on the viewless wings of Poesy“ (33) die Traumwelt in der Nacht wahr werden zu lassen. Subjekt und Objekt, Dichter und Nachtigall scheinen sich im Ausdruck „Already with thee“ (35) ganz nah.

Es folgen vage Bestimmungen der Vereinigung, ohne daß noch auf die gespaltenen Rollen von Ich und Du verwiesen werden müßte. Der Verlust des Lichtes wird konstatiert und die Nacht erobert; zunehmend werden die Traum- und Feenwelt der Phantasie erschlossen. Der so einfach wirkende Vers „But here there is no light“ (38) bildet die entscheidende Gelenkstelle der Ode zwischen der Erfüllung des Traums und dessen Entlarvung. Der Vers schließt die Sequenz des fünften bis achten Verses der vierten Strophe, dringt also am tiefsten in die Traumwelt ein, um zugleich einen Wechsel im abschließenden Verspaar einzuleiten. Einerseits markiert er inhaltlich die Opposition der Traumwelt zum Visuellen, dem Licht. Andererseits wird durch die Verwendung der restriktiven Konjunktion „but“ deutlich, daß die Traumwelt nicht alles umfaßt, daß es noch eine andere – wirkliche – Welt geben muß. Dieses wird durch die deiktische Dimension von „here“ unterstützt; es gibt also auch ein ‚dort‘, mit dem das „here“ nicht vereinigt ist. Jedoch werden diese Differenzmomente so sehr in den Textprozeß eingewoben, daß die inhaltlichen Dimensionen im Gesang der Ode selbst aufgehoben sind. Ein Vers aus der dritten Strophe lautet „Here, where men sit and hear each other groan“ (24).<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Hervorhebungen einschließlich der folgenden S. J.

Durch die Homophonie von „here“ and „hear“ wird die auditive Sinneswahrnehmung in der menschlichen Welt des Leidens, repräsentiert durch das „here“, gespiegelt. Damit ist das „here“ des Verses „But, *here* there is no light“ Ausdruck der Synthese aus Traumwelt und Wirklichkeit. In der synästhetischen Verschränkung von Hören und ersehntem Dunkel scheint das sinnliche Sehen endgültig verabschiedet zu sein.

I cannot see what flowers are at my feet,  
Nor what soft incense hangs upon the boughs,  
But, in embalmed darkness, guess each sweet (41-43).

Das sinnliche wird durch das geistige Auge ersetzt. Die fünfte Strophe steigert sich mit der Aufzählung von „grass“, „thicket“, „fruit-tree“, konkreter über „hawthorn“, „eglantine“ bis hin zu „violets“ und „musk-rose“ in einen Sinnesrausch hinein, der sich auf der Grenze zwischen imaginärem Sehen und Tasten bzw. Schmecken bewegt:

The coming musk-rose, full of dewy wine,  
The murmurous haunt of flies on summer eves. (49-50)

Nachdem „dewy wine“ den zu Beginn noch unbefriedigenden, weil vergänglichen und nur betäubenden Rauschzustand zitiert, wird die Moschusrose durch die summenden Fliegen zum synästhetischen Ideal: Die Sinne des Sehens („coming“), Schmeckens („wine“), Riechens per se und Hörens – letzterer gekennzeichnet durch die umherschwirrenden Fliegen – vermischen sich. Der Rausch wird zum Zustand des Gedichts, in seinem Vollzug scheinen die Polaritäten zwischen Traumwelt und Wirklichkeit sowie zwischen Objekt und Subjekt aufgelöst. Die am Beispiel der Homophonie von „hear“ und „here“ gezeigten intratextuellen Querverweise deuten die Entstehung einer selbstreferentiellen Textur an, die die Bewegung des Gedichts nur noch aus sich selbst speist, immer wieder erzeugt und verdichtet.

Hier kippt die Bewegung der Ode, wodurch sich der spätromantische Spalt besonders deutlich zeigt. Die Synästhesie „Darkling I listen“ (51) führt zwar auf den ersten Blick den Sinnesrausch der vorherigen Strophe fort, doch im Selbstbewußtsein des „I“ wird deutlich, daß der Übergang des Subjekts in die Welt des lyrischen Gesangs nur von begrenzter Dauer war. Der Rausch wurde zwar nicht nur antithetisch benannt, sondern auch vollzogen, doch die Lösung des lyrischen Ichs konnte nur für einen illusionären Augenblick im Traum als wirklich erscheinen. Das Ich führt das Bild vom eigenen Tod ein, da der illusionäre Augenblick nicht mehr zu übertreffen ist. Damit wird wiederum der auditive Sinn, die Nachtigall – als Inbegriff der weiblichen

Poesie des Klangs<sup>11</sup> –, als entferntes, nur noch zu erinnerndes Ideal gesetzt. Gerade durch die Besinnung auf das Vokabular des Klangs bricht das Bewußtsein des lyrischen Ichs wieder störend in den Text ein. Die Todessehnsucht wird in der sechsten Strophe nur reflektiert, nicht inszeniert oder vollzogen. Der Tod beinhaltet auch den Verlust der Wahrnehmung der Stimme der Nachtigall und wird daher verworfen. Die Nachtigall hat hingegen als Unsterbliche die Fähigkeit, zu allen Zeiten zu bezaubern. Ihr wiederum vom Ich entferntes Zaubereich wird gepriesen, bevor zu Beginn der achten Strophe das Ich durch den imaginierten Klang einer Glocke in seine melancholische Stimmung zurückgeführt wird. Im Augenblick des Abschieds wird die Nachtigall noch gepriesen, der Nachhall zieht sich bis in den Schlußvers, und das Ich endet mit dem berühmten Shakespeareschen Zweifel:

Was it a vision, or a waking dream?

Fled is that music:– Do I wake or sleep? (79-80)

Liest man diese Verse auf ihren Inhalt hin, drücken sie ausschließlich den Zweifel des lyrischen Ichs am Realitätsstatus der vergangenen Erfüllung der Wunschvorstellung aus. Doch zum einen werden die Schlußverse durch das weiterhin durchgehaltene Reimschema des Gedichts (ababdecdecde) und vor allem durch die Zäsur nach der jeweils der vierten der neun Silben zum Kontrapunkt der Aussage. Letzteres erhöht das Tempo; der Gesang – obwohl eigentlich verloren – klingt nach. Zum anderen ist an dieser Stelle nicht zu erkennen, ob der Schlaf dem wachen Zustand wirklich vorgezogen wird. Eine positive Wertung des Traums zuungunsten der Wirklichkeit ist nicht mehr vorhanden; gerade im Moment des Verlassen-Müssens der Traumwelt hat das lyrische Ich seine Kapazitäten von Reflexion und Unterscheidung verloren. In der Erinnerung des Nachhalls von der Stimme der Nachtigall gelingt die Auflösung der Subjekt-Objekt-Differenz.

Die Nachtigall-Ode bewältigt also nicht das Problem der Vergänglichkeit des Sinnesrausches. Die Spannung zwischen leidendem, vergänglichem Ich und der unsterblichen Poesie bricht wieder auf. Keats' poetische Lösung begründet sich gerade in der Inszenierung des Echos, des Nachhalls der Erinnerung an den vorgeführten Sinnesrausch. Der tiefe Zweifel des abschließenden Verspaars überwin-

<sup>11</sup> Einen guten Überblick über Traditionslinien des Nachtigall-Motivs gibt Fred V. Randel: „Coleridge and the Contentiousness of Romantic Nightingales“. In: *Studies in Romanticism* 21, 1982, S. 33-55.



det – ohne es zu betonen – das Leid des lyrischen Ichs. Der Text schreibt sich also in zwei Schichten: Die erste besteht im festen antithetischen Modell, worin das lyrische Ich immer wieder gegen das Poesie-Ideal anrennt und am Ende eingestehen muß, daß es selbst doch sterben wird, während die Poesie bzw. Nachtigall höchstens einen Hörer verliert. Die zweite unterschwellige Schicht ist der Gesang des selbstreflexiven Gedichts, der letztlich den imaginierten Gesang der Nachtigall im eigenen Nachhall überwindet. Die Nachtigall-Ode findet also durchaus ihren Weg, den Ausdruck der Einbildungskraft zu betonen. Der Text bleibt von Spannungen zwischen Ich und Gesang der Nachtigall durchzogen und findet dennoch den Glauben an die eigene Poesie.

### III. Verflüssigung des Schreibens:

#### *Brentanos Danke, danke, süße Feder*

Brentanos *Danke, danke süße Feder*<sup>12</sup> ist wie Keats' Nachtigall-Ode durch Kommunikationsrollen geprägt, also durch Subjekt, Objekt und Verbindungsstrategien zwischen Subjekt und Objekt. Diese Rollen beginnen – vergleichbar zum Vollzug des Sinnesrausches in der Nachtigall-Ode – im Schreibprozeß zu zerfließen. Eine genaue Analyse zeigt jedoch die Differenz von Dynamisierung und Selbstvollzug in den beiden Texten.

Der erste Teil des Feder-Gedichts (1-17) vollzieht ein scheinbar eindeutiges Rollenspiel. Die Feder – als Adressatin des Sprechers – soll zum Vermittlungsinstrument zwischen dem Sprecher und der Geliebten, dem „Liebchen“, werden. Dieses geschieht durch die Erinnerung an einen Kuß, also durch das Befeuchten der Feder durch die Geliebte:

Danke, danke, süße Feder!  
 Liebchen ist es, die dich schnitte,  
 Solche Huld geschieht nicht jeder,  
 Denn sie hat nach Kindersitte  
 Dich mit ihrem Mund benetzt,  
 Ihre süße linde Lippe,  
 Die noch nie ein Kind verletzt,  
 Küßte lindernd deine Nippe (1-8).

Während in Keats' Nachtigall-Ode der Vollzug des Gesangs von einer starren antithetischen Struktur zwischen Subjekt (Wirklichkeit)

<sup>12</sup> Clemens Brentano: *Werke*, hg. von Wolfgang Frühwald u.a. München 21978, Bd. 1, S. 531f. („An eine Feder, 17. Jenner 1834“).

und Objekt (Traum) seinen Ausgang nimmt, läßt Brentanos Gedicht spielerisch den Raum für unterschiedliche Deutungen, da es auch möglich ist, das Gedicht als autoerotischen Text zu lesen. Das Ich würde dann das Objekt der Feder, sein Schreibobjekt, durch einen Kuß befeuchten, und es entwickelte im Schreiben seine erotischen Phantasien. Es gäbe keine Geliebte, mit der kommuniziert werden sollte. Das „Liebchen“ (2) wäre die noch unschuldige Liebe des Ichs. Objekt (die Geliebte) und Feder (Repräsentantin des Schreibens) wären identisch. Diese Deutung kann sogar psychoanalytisch bis zur Selbstanbetung des narzißtischen Dichters in der Feder als Phallus überspitzt werden.

Und du trankst auch eine Zähre,  
Die um mich sie hat vergossen (9-10).

Hier wird die Dreipoligkeit der Kommunikation am deutlichsten. Die Feder trinkt die Träne, das lyrische Ich sieht sich als Anlaß für das Weinen, und „sie“ ist die aktiv Weinende, auch wenn nicht zu klären ist, ob sie die Geliebte oder die Liebe des Ichs bezeichnet. Die Feder als erotischer Gegenstand, nicht bloß als Schreibgerät, wird zur erotischen und poetologischen Mittlerin<sup>13</sup>:

Federchen nicht mehr begehre,  
Du hast Lust und Leid genossen,  
Schwarz will ich dich nie betinten,  
Tinte ist so herb und bitter  
Und ein Linderkuß gleicht linden  
Rosen um ein Perlengitter (11-16).

Durch „Komm und schreib:“ (17) wird die Feder aufgefordert, selbst zu agieren. Sie muß vom lyrischen Ich die Rolle übernehmen:

Mit meinem Blute  
Das die Linde hat versüßet (18-19).

Der Körpersaft des lyrischen Ich – als sanguinisch süßes Blut im Unterschied zur schwarzen Galle der eigentlichen Tinte (18) – wird zum Energiespender der Feder. Das Ich verfließt zur eigenen Flüssigkeit. Schon im ersten Teil des Gedichts hatten sich die Rollen von Sprecher, Liebe und der Geliebten im Kuß, der Träne und dem Blut zunehmend verflüssigt. Diese Bewegung wird formal durch Alliterationen, durch die Häufung von Nasalen und insbesondere durch die Dominanz des Vokals ‚i‘ unterstützt. Im zweiten Teil (18-33) werden

<sup>13</sup> Vgl. Gabriele Brandstetter: *Erotik und Religiosität. Zur Lyrik Clemens Brentanos*. München 1986, S. 225f.

die Rollenzuordnungen dann vollends unsicher. Im Vers „O du Liebe, Süße, Gute“ (20) scheint zum ersten Mal mit dem „Du“ die Geliebte direkt adressiert zu sein, die im nächsten Vers vom treuesten Herz des Dichters begrüßt wird. Auf den ersten Blick könnte der ganze nun folgende Teil das Schriftprodukt der Feder sein, die den Text an die Geliebte schreibt. Doch eine derartig fixierte Zuordnung der Rollen ist unmöglich. Der Interpret wird immer wieder in die Irre gelockt. Wenn beispielsweise im 22. Vers der Dichter am Herz der Geliebten ruht, küßt dieser auch die „scharfe Rute“ (Feder), die ja ursprünglich von der Geliebten geküßt worden war:

Sei vom treuesten Herz begrüßet  
 Das an deinem Herzen ruhte  
 Und gerungen und gebüßet  
 Und geküßt die scharfe Rute  
 Wie ein Kind, als sie erblühte (21-25).

Dann wäre das Kind die Feder; oder es wäre das lyrische Ich, das wie ein Kind die Rute küßt. Eigentlich kann das Bild des Kindes bei Brentano als Chiffre für sich selbst bzw. für seine Poesie gelten. Das „sie“ (25) ist demnach nicht mehr zu identifizieren. Aus diesem raffinierten Rollenspiel ergibt sich eine neue Form des selbstreflexiven Schreibens. Dieses zeigt sich insbesondere an der Deixis des Personalpronomens „du“:

Unter deinen linden Händen,  
 O du Überfluß der Güte  
 Willst du nicht dein Werk vollenden?  
 Lasse doch die Dornenhiebe  
 Rosen deiner Seele tragen,  
 Daß mein Blut sich Ruh erschriebe: (26-31).

„[D]einen linden Händen“ – durch das autobiographische Emilie-Linder-Wortspiel verstärkt – bezöge sich auf die Geliebte. Zugleich werden wiederum durch „Hände“ und „Werk“ die Dimensionen des Sprechers und des Schreibens hervorgehoben. Der Imperativ im 28. Vers verdichtet die Bezüge weiter. Das Ich scheint wieder mit sich selbst zu reden.

Brentano greift wie Keats in der Nachtigall-Ode auf ein rhetorisches Modell zurück: hier auf die petrarkistische Konstellation des Liebeskriegs zwischen leidendem Dichter und hartherziger Geliebter, auf die Antithetik von Liebe und Leid, deren Rollen im Federgedicht jedoch dynamisiert werden. Auch in Keats' Nachtigall-Ode zerstört die Einbildungskraft das rhetorische Weltmodell bis zum gezeigten Sinnesrausch. Doch dort steht die Identität des lyrischen Ich ebenso-

wenig in Frage wie der allegorische Wert des Gesangs der Nachtigall. In Brentanos Feder-Gedicht wird hingegen in dem Versuch, Ich, Du und Feder zu vereinigen, der Schreibprozeß selbst verflüssigt und vollzogen. Damit muß das Subjekt zugunsten des Schreibakts – im schreibenden Vollzug seiner Sehnsucht – aufgegeben werden. Die Einbildungskraft ermöglicht die Vereinigung. Das Ausdruckspotential entsteht in der Bewegung selbst. Der Sprachvollzug ist vielfach durch die Durchdringung der Rollen – beispielsweise in der Zuordnung von Körperteilen oder im Kuß – gelungen.

Das Ende des Federgedichts verfestigt allerdings die verflüssigte Bewegung wieder:

Laß die linde Lippe sagen:  
Ich vergebe, denn ich liebe. (32/33)

Wie zu Beginn stellt der synthetische Kommunikationsakt einen unerfüllten Wunsch dar. Es existieren immer noch unterschiedliche Rollen, wie durch das imperativische „Laß“ deutlich wird. Dennoch ist nicht geklärt, wem die linde Lippe gehört. Zudem vernetzt der Binnenreim ‚li‘ die Rollen miteinander. Das Feder-Gedicht findet also seinen Ausdruck gerade in der Spannung zwischen der unerfüllbaren Sehnsucht des lyrischen Ichs nach vollkommener Kommunikation und einer verflüssigten, selbstreflexiven Bewegung des poetischen Schreibens.

#### IV. Krisenhafte Textur: Brentanos „Wenn der lahme Weber träumt, er webe“

Brentanos *Wenn der lahme Weber träumt, er webe*<sup>14</sup>, das sogenannte Weberlied, scheint im Vergleich zum Feder-Gedicht eine vollkommen autonome Textur zu erstellen. Semantische, syntaktische und klangliche Bezüge werden in einem Textgewebe unauflösbar verdichtet. Es wird kein lyrisches Ich benannt; eine Subjekt-Objekt-Konstellation scheint nicht zu existieren. Doch es entsteht kein ins Unendliche fortschreitender, sich potenzierender Text, sondern eine in sich verdichtete, aufgrund der Krisenhaftigkeit und Notwendigkeit der unlösbaren Sehnsüchte geschlossene Form.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Brentano (Anm. 12), S. 611 (etwa zwischen 1834 und 1838 entstanden).

<sup>15</sup> Für dieses Moment der Krisenhaftigkeit lyrischen Ausdrucks, des in Abwesenheit anwesenden Subjekts als eine sich ausdrückende Sprecherinstanz, entwickle ich in meiner Dissertation den Terminus vom *Schatten des Subjekts* (siehe Stephan Jaeger: *Theorie lyrischen Ausdrucks. Das ‚unmarkierte Zwischen‘ in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke*. Diss. Bielefeld 1999), siehe ebd. für weitere vergleichbare Gedichte Brentanos.

Wenn der lahme Weber träumt, er webe,  
 Träumt die kranke Lerche auch, sie schwebe,  
 Träumt die stumme Nachtigall, sie singe,  
 Daß das Herz des Widerhalls zerspringe,  
 Träumt das blinde Huhn, es zähl' die Kerne,  
 Und der drei je zählte kaum, die Sterne,  
 Träumt das starre Erz, gar linde tau' es,  
 Und das Eisenherz, ein Kind vertrau' es,  
 Träumt die taube Nüchternheit, sie lausche,  
 Wie der Traube Schüchternheit berausche;  
 Kömmt dann Wahrheit mutternackt gelaufen,  
 Führt der hellen Töne Glanzgefunkel  
 Und der grellen Lichter Tanz durchs Dunkel,  
 Rennt den Traum sie schmerzlich übern Haufen,  
 Horch! die Fackel lacht, horch! Schmerz-Schalmeien  
 Der erwachten Nacht ins Herz all schreien;  
 Weh, ohn' Opfer gehn die süßen Wunder,  
 Gehn die armen Herzen einsam unter! (1-18)

Auf der strukturellen Ebene wirkt das Gedicht leicht erschließbar. Es unterteilt sich in drei Teile: erstens in einen Traum (1-10), bestehend aus der Darstellung von acht Impossibilia, zweitens in die den Traum zerstörende Wahrheit (11-16) und drittens in eine Schlußfolgerung bzw. Warnung (17/18).<sup>16</sup> Die acht Träume sind von einem in der Wirklichkeit nicht heilbaren Mangel bzw. nicht zu erfüllenden Wunsch des Traumsubjekts geprägt. Weber, Lerche und Nachtigall können sich selbst nicht mehr gerechtwerden, da sie die Fähigkeit zur Ausübung der ihre Identität erst schaffenden Tätigkeiten – dem Weben, Fliegen und Singen – verloren haben. Ab dem vierten Traum wird der Bezug zwischen Traumsubjekt und Mangel unbestimmter. Das blinde Huhn und der nicht bis drei zählende Mensch sind nicht existentiell auf das Sehen bzw. Zählenkönnen angewiesen. Dem starren Erz mangelt es an nichts, sondern es erträumt im linden Tauen das Gegenteil seiner Identität. Das Eisenherz kann nicht träumen, daß ein Kind ihm vertraut, da es paradoxerweise gerade dann kein Eisenherz mehr wäre. Im abschließenden Verspaar besitzen die Traumsubjekte keinen expliziten Mangel mehr:

Träumt die taube Nüchternheit, sie lausche,  
 Wie der Traube Schüchternheit berausche (9-10).

<sup>16</sup> Vgl. als erste grundlegende, rein textimmanente Interpretation Hans Magnus Enzensberger: *Brentanos Poetik*. München 21964, S. 43-48. Unbeachtet der unterschiedlichen Ausdeutungen der drei Teile wird diese Unterteilung von allen Interpreten akzeptiert.

Die Nüchternheit bezieht sich im Binnenreim auf die Schüchternheit und kontrastiert semantisch das Berauschen. Es bleibt offen, ob sie selbst träumt, berauscht zu werden. Mögliche Identitäten, Träume und Realitäten sind in einem dichten Netz von Reimen und Klängen versponnen, so daß sie nicht mehr identifiziert werden können. Die Form ist im dreifachen Reim extrem überhöht, auf der semantischen Ebene sind zahllose, allerdings nie beweisbare Kollokationszusammenhänge möglich. Die erste Hälfte des Gedichts hat sich in den Träumen formal und inhaltlich so stark ineinander gefügt, daß das Herausbrechen einzelner Sinnelemente unmöglich geworden ist. Ob der Traum des Webers im ersten Vers temporal eine Aufzählung von acht Träumen einleitet, konditional die anderen Träume bedingt oder nur den scheinbaren Auftakt eines Fiktionstraums darstellt, der die späteren Momente der einbrechenden Wahrheit und des Opfers mit einschließt, ist damit nicht endgültig zu klären.

Die dann einbrechende Wahrheit: „Kömmt dann Wahrheit mutternackt gelaufen“ (11), führt nicht wie in vielen einfachen Schemata der Forschung zur Zerstörung des Traums durch die Wirklichkeit oder zur heilsgeschichtlichen Lösung des zerstörten bösen Traums.<sup>17</sup> Zwar ist der Vers durch den Rhythmuswechsel im „Kömmt dann“ als Zäsur hervorgehoben, doch zugleich bleibt offen, ob er die Konsequenz auf die Träume anzeigt oder eine hypothetische Frage stellt. Die „mutternackte Wahrheit“ kommt und „rennt den Traum [...] schmerzlich übern Haufen“ (14). Hier zerbricht die Möglichkeit einer eindeutigen, linearen Traum-Wahrheit-Zuordnung endgültig. Statt aufklärerische Vernunft walten zu lassen, erzeugt die Wahrheit ein Klangspektakel, einen Rausch der Töne, Synästhesien und Reime, gipfelnd im Binnen-Endreim:

<sup>17</sup> Für ersteres siehe vornehmlich Enzensberger (Anm. 16), S. 47. Für letzteres wird in der Regel der Kontext aus dem *Tagebuch der Ahnfrau* aus der Spätfassung des Gockelmärchens herangezogen. Klareta soll der böse Traum von der Stirn genommen werden. Damit kann am Ende eine heilsgeschichtliche oder gar eine durch die Poesie ermöglichte weltliche Lösung gefunden werden. Für diese These vom ‚poetischen Heilstraum‘ und der tatsächlichen Wahrheit als christlicher Nächstenliebe siehe Gerhard Kaiser: „Der poetische Traum. Clemens Brentano: ‚Wenn der lahme Weber träumt‘“. In: Ders.: *Augenblicke deutscher Lyrik. Gedichte von Martin Luther bis Paul Celan*. Frankfurt a.M. 1987, S. 253-268, S. 265ff. Die weltliche Lösung vertritt auch Peter Utz: Durch die Hölderlin-Zitate im *Tagebuch der Ahnfrau* sei die Poesie zum „ungespaltene[n] Kommunikationsmedium“ geworden und könne somit von innen die Einsamkeit der ‚armen Herzen‘ sprengen („Singen oder Schreien? Eine poetologische und sozialgeschichtliche Lektüre von Brentanos ‚Weberlied‘“. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1987, S. 228-257, S. 241f.).

Horch! die Fackel lacht, horch! *Schmerz-Schalmeien*  
Der erwachten Nacht ins *Herz all schreien* (15/16).<sup>18</sup>

Die Wahrheit führt nicht zu Klarheit, sondern durch ihr Einbrechen wird die Form des Gedichts weiter verdichtet; inhaltliche Referenzen werden undurchschaubar. Wie Keats' Nachtigall-Ode vollführt das Gedicht zunehmend einen Rausch. Die Verluste der einzelnen Sinne aus den Träumen (stumm, blind, taub) übertragen sich auf die Vollführung des selbstreflexiven Textes. Dieser löst sich von äußeren Realitäten und zerstört das Bewußtsein der einzelnen Traumsubjekte.

Gleichzeitig entwickelt sich das Gedicht jedoch nicht vollends zum entfesselten Rausch oder zum musikalisierten und verflüssigten Text. Die Bezugsrahmen ‚Traum – Wirklichkeit‘, ‚Traum – Wahrheit‘ und ‚Heilswahrheit – Wirklichkeit‘ bleiben erhalten. Damit vollzieht sich die Bewegung des Gedichts immer wieder in denselben Bahnen. Die Mängel der Traumsubjekte, die Momente des Schmerzes und der Gewalt, die gerade bei höchster Verdichtung von Semantik und Klang wirken, und die poetologische und heilsgeschichtliche Metaphorik erinnern immer wieder an die unmögliche Auflösung der Sehnsüchte der Subjekte. Damit verbleibt auch dieses Gedicht in der Spannung zwischen selbstreflexiver, sich selbst webender Textur und der Unmöglichkeit, den eigenen Traum im poetischen Ausdruck zu weben – sei dieser nun das durch religiöse Opfer erzeugte Heil oder die (Wieder-)Herstellung der eigenen Identität.

Eine Besonderheit, die das Weberlied im Unterschied zum Federgedicht und zu den Oden von Keats in seiner selbstreflexiven Vollführung einer unmarkierten Spannung<sup>19</sup> auszeichnet, liegt darin, daß die Spannungsmomente zwischen Verflüssigung und erneutem Kontrastaufbau nur noch im Prozeß des Gedichts selbst enthalten sind. Die Sprechsituation zwischen Subjekt und Objekt bildet keinen expliziten Rahmen mehr, sondern begrenzt nur unterschwellig und unmarkiert den Textkosmos.

Diese Spannung zwischen Form (Begrenzung) und Entgrenzung wird zudem im intertextuellen Beziehungsgeflecht des Gedichts intensiviert. Beispielhaft wird hierfür die Funktion der Nachtigall untersucht, weil diese eine direkte Vergleichsmöglichkeit zu Keats bietet. Im Gedicht selbst taucht die Nachtigall zweimal auf, zuerst als dritter defizitärer Traum:

<sup>18</sup> Hervorhebungen S. J.

<sup>19</sup> Zur theoretischen Begründung der Begriffe *Vollführung* und *Unmarkiertes* vgl. Jaeger (Anm. 15).

Träumt die stumme Nachtigall, sie singe,  
Daß das Herz des Widerhalls zerspringe (3/4),

dann wieder im Echoreim:

Horch! die Fackel lacht, horch! Schmerz-Schalmeien  
Der erwachten *Nacht* ins Herz *all* schreien (15/16).<sup>20</sup>

Die buchstäbliche Lesart ist einfach: Ist die Nachtigall stumm, fehlt ihr das poetische Bestimmungsmerkmal des Gesangs, ihr organisches Zentrum, das Herz. Die Forschung hat zudem mehrfach auf den Bezug zum fünften Gesang von Friedrich von Spees *Trutz-Nachtigall* hingewiesen.<sup>21</sup> Bei Spee singt sich die Nachtigall im Wettbewerb mit ihrem eigenen Echo – durch das Brechen ihres Herzens – zu Tode. Im Moment des Todes entfährt ihr „ein Seufftzerlein“, den das Echo nicht mehr beantwortet. Damit erringt die Nachtigall im Tod den Sieg über das Echo.<sup>22</sup> Im Weberlied verweist das zerspringende Herz direkt auf Spees Text. Dasselbe gilt für die Technik des Echos in „Nacht ins Herz all“. Spees Seufftzerlein entspricht im Weberlied dem Laut ‚g‘ aus ‚Nachtigall‘, der vom Echo verschluckt wird und durch das zwischen den Echolauten liegende Herz ersetzt ist. Die Nachtigall will, daß das Herz des Widerhalls durch ihren Gesang zerspringt. Damit reproduziert Brentano Spees Konstellation, allerdings mit der doppelten Pointe, daß einerseits die Nachtigall im Weberlied stumm ist, andererseits das Herz statt der Nachtigall dem Echo – formal und inhaltlich – zugeschrieben wird. Bei Spee ist die Nachtigall, vom blinden Narzißmus abgesehen, gesund; sie singt, um das Echo zu besiegen. Bei Brentano muß die Nachtigall dieses hingegen träumen. Brentano behält jedoch den Inhalt des Traums, den Sieg über

<sup>20</sup> Hervorhebungen S. J. Vgl. Gabriele Brandstetter: „Eines Weibes Träumen ...“. Brentanos Autorschaftsphantasien“. In: *Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800*, hg. v. Ina Schabert u. Barbara Schaff. Berlin 1994, S. 213-231, S. 227.

<sup>21</sup> Siehe Kaiser (Anm. 17), S. 256f., der einfach linear das Moment „sich in Liebe zu Tode singen“ von Spee auf Brentano überträgt. Vgl. außerdem Gerhart v. Graevenitz: „Contextio und conjointure, Gewebe und Arabeske. Über Zusammenhänge mittelalterlicher und romantischer Literaturtheorie“. In: *Literatur, Artes und Philosophie*, hg. v. Walter Haug und Burkhard Wachinger. Tübingen 1992, S. 229-257, S. 252f. – zu Graevenitz' Ausdeutung siehe Anm. 26 unten.

<sup>22</sup> Friedrich Spee: *Trutznachtigall*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1649, hg. v. G. Richard Dimler. Washington 1981, S. 22. Hinzuweisen ist darauf, daß im vorherigen Gesang der ‚Widerschal‘ als Stimme Jesu, also als Glauben benannt wird. Spee wird also das „Seufftzerlein“ im Tode als Ausdruck der Demut und Beschränkung in den Text gefügt haben. Bei Brentano wird nur dieses abschließende Moment des Sieges der Nachtigall über ihr Echo – ohne den Demutverweis – zitiert (siehe unten).



das Echo, bei. Damit besitzt das Echo paradoxerweise in dem Augenblick, in dem der Traum in Erfüllung geht, kein Herz mehr und entspricht dem nur nachhallenden Echo in der Wirklichkeit, das niemals ein Herz besessen hat.<sup>23</sup> Die Spannung zwischen Traum und Wirklichkeit ist in komplexen Textkreuzungen undurchdringlich geworden. Im Weberlied schafft der Traum als Echo von Spees textueller Fiktion Wirklichkeit. Zugleich ist er der wahre Traum, da die Nachtigall zu seiner Erfüllung nicht sterben müßte. Der auf der Ebene des Gedichts vollzogene, aber ungelöste Konflikt zwischen dem Krisenbewußtsein in der Wirklichkeit und der selbstreferentiellen Textwelt wird durch Intertextualität um eine weitere Textdimension intensiviert.

Auch der zweite zentrale Intertext, der auf die Nachtigall referiert – der Mythos von Tereus, Prokne und Philomele aus dem Ende des fünften Buches von Ovids *Metamorphosen*<sup>24</sup> –, zeigt, wie sehr im Weberlied die Vorstellung der harmonisch klingenden Poesie, symbolisiert durch den Gesang der Nachtigall, in eine spannungsgeladene Textsphäre verschmolzen ist. Bei Ovid ist im Unterschied zum Weberlied nicht die Nachtigall, sondern Philomele stumm. Tereus hat ihr nach der Vergewaltigung die Zunge herausgeschnitten, damit sie die Schandtats nicht ihrer Schwester und Tereus' Ehefrau Prokne mitteilen kann. Philomele webt daher ihre Leidensgeschichte in ein Tuch. Prokne liest diese grausame Geschichte, tötet den gemeinsamen Sohn Itys und setzt ihn Tereus zum Essen vor. Dieser erkennt in dem Augenblick, als Philomele ihm Itys' Kopf ins Gesicht schleudert, die grausame Wahrheit. Die Schwestern verwandeln sich fliehend in Schwalbe und Nachtigall, Tereus in einen Wiedehopf.<sup>25</sup>

Das Motiv der Nachtigall, die Stummheit der Philomele sowie poetologisch das Weben als Ausdrucksmittel werden von Brentano aufgenommen. Während bei Ovid das Weben das Erzählen einer Bilder-

<sup>23</sup> Dieses soll vor allem zeigen, daß es sich eigentlich alle Brentano-Interpreten zu einfach machen, indem sie Traum und Wirklichkeit bewerten (vgl. Anm. 17).

<sup>24</sup> Vgl. Brandstetter (Anm. 20), S. 228. Zu Keats' expliziter Zurückweisung des Philomele-Mythos in der Nachtigall-Ode siehe Helen Vendler: *The Odes of John Keats*. Cambridge (Mass.)/London 1983, S. 81f.

<sup>25</sup> Sinngemäß verwandelt sich Prokne in die Nachtigall, und Philomele als Schwalbe kann nur noch auf dem Dach zwitschern. Dieses wurde in der römischen Literatur gewendet (vgl. Herbert Hunger: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Wien 1959, S. 304ff), und entsprechend wird in der Romantik einhellig Philomele als Nachtigall rezipiert; siehe hierzu z.B. die 14. Romanze aus den *Romanzen vom Rosenkranz* (Brentano [Anm. 12], S. 881, 9-10), in der eine eindeutige Zuordnung von Philomele und der Nachtigall stattfindet: „Philomela, süßer stimme / Deines Traumes Wonn' und Wehe“.

geschichte ermöglicht, wird es bei Brentano zum sich selbst vollführenden Ausdruck, der von den Spannungen der notwendigen, aber unmöglichen Kommunikation und Identitätssuche getragen ist. Der Leser des Weberlieds geht wiederum in die Irre, wenn er eine Geschichte zu verstehen sucht. Philomele gewinnt als Nachtigall nur symbolisch ihren Ausdruck wieder, wodurch Brentanos Spee-Zitat noch einmal intensiviert wird. Da die Erfüllung des Traums dort nur wirklicher Nachhall ist<sup>26</sup>, erweist sich die zitierte Ovidische Verwandlung in die Nachtigall – die Stumme, die wieder singen kann – erneut als Fiktion, als Teil eines verdichteten Textgewebes, deren inhaltliche Ausdeutung bzw. Bewertung verweigert wird.<sup>27</sup>

## V. Antikenverehrung und Einbildungskraft: Keats' Ode on Grecian Urn

Wie die Nachtigall-Ode ist auch Keats' *Ode on a Grecian Urn*<sup>28</sup> ein leuchtendes Beispiel für die Gedichte der späteren englischen Romantiker, in denen die romantische Vorstellung von der selbstreflexiven Konstitution des Subjekts durch eine in sich begründete Einbildungskraft in eine Krise gerät, obwohl es für das sich ausdrückende Subjekt keine Alternative zu diesem Prozeß gibt. Dieses kann, ausgehend von der Vielschichtigkeit des Titels, an der Entwicklung des die Urne betrachtenden Subjekts in ihrem Spannungsverhältnis zwischen subjektiver Einbildungskraft und dem Vorbildcharakter der Urne gezeigt werden. Dabei sind sowohl die historischen Dimensionen der Urne als Geschichtsüberliefererin als auch die zeichentheoretischen Aspekte der Urne als Plastik zu berücksichtigen.

Der Titel *Ode on a Grecian Urn* impliziert von vornherein eine doppelte Dimension. Einerseits wird wie in der Nachtigall-Ode das – hier antike – Objekt gepriesen. Andererseits wird es beschrieben; die Urne wird zur Textur.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Hierzu vgl. auch Graevenitz (Anm. 21), S. 253, der vom „Widerhall anderer Dichtungen, Verdoppelungen ihres problematischen oder Entstellung ihres behaupteten Bezugs zur Wahrheit“ spricht. Er konzentriert sich dabei auf die Bezüge zu Spees *Trutz-Nachtigall* und Novalis' *Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren* (Ebd., S. 251).

<sup>27</sup> Brandstetter (Anm. 20), S. 228, spricht vom „Hüten des Schmerzgedächtnisses“, womit aber der Schmerz zum anthropologischen Gut ausgelegt wird und die textuellen Verdichtungen zu stark vereinfacht werden.

<sup>28</sup> Keats (Anm. 9), S. 372f. (1819 entstanden).

<sup>29</sup> Die anderen Oden von Keats sind als Preisungen der Nachtigall, Psyche und des Herbstes jeweils durch die Preposition „to“ gekennzeichnet. Nur die *Ode on Indolence* und die *Ode on Melancholy* verwenden die Präposition „on“. Da in ihnen aber Bewußtseinshaltungen, die dem Subjekt zugehörig sein können, angesprochen

Thou still unravish'd bride of quietness,  
 Thou foster-child of silence and slow time,  
 Sylvan historian, who canst thus express  
 A flowery tale more sweetly than our rhyme (1-4).

Die Urne ist keine gepriesene Apostrophe, sondern besitzt verschiedene Qualitäten: zuerst den Aufruf der Antike als Kunstideal im Titel<sup>30</sup>; dann das Ideal der unberührten Natur, das auf die Idyllentradition verweist<sup>31</sup>: „unravish'd bride“ / „Sylvan“; drittens die historische Tiefe – „Sylvan Historian“ –, also das Wissen oder die Erfahrung, die das verlorene und fremde Vergangene bieten kann; abschließend den Vorteil des Mediums der Plastik – bzw. der bildenden Kunst – gegenüber der Dichtung des sprechenden Subjekts durch ihren süßeren Ausdruck.

Schon eine detaillierte Untersuchung des ersten Verses unterstützt die Vielschichtigkeit der Urne. Der Ausdruck „still unravish'd“ kann als ‚noch unberührt‘ oder als ‚still und unberührt‘ gelesen werden. Damit verweist er entweder temporal auf eine zukünftige Veränderung oder kontrastiv auf etwas noch aus der Vergangenheit zu Erhaltendes. „Unravish'd“ bedeutet zuerst unberührt – nicht mit Gewalt bezwungen –, doch gleichzeitig verweist es auch auf das Nicht-Hingerissene, auf die Kälte der Urne, die dem Betrachter nur schweigende, leblose Zeichnungen preisgibt.<sup>32</sup> Damit lassen sich also die Ideen des noch unbefleckten Ursprungs, des Relikts und Speichers des Vergangenen, der Leblosigkeit der antiken Norm und der Sprachlosigkeit an der ersten Strophe zeigen. Zudem wird in dieser Vielschichtigkeit

---

werden, während in ersteren fremde Objekte gepriesen werden, erfolgt die Wahl der Präposition jeweils konsequent und wird nur in der *Ode on a Grecian Urn* durchbrochen. Zur Doppeldeutigkeit des „on“ als gepriesene Entität und zu beschreibende Oberfläche vgl. Geraldine Friedman: „The Erotics of Interpretation in Keats's ‚Ode on a Grecian Urn‘. Pursuing the Feminine“. In: *Studies in Romanticism* 32, 1993, S. 225-243, S. 225. Zum produktiven Verhältnis von Keats zur griechischen Antike siehe Martin Aske: *Keats and Hellenism. An Essay*. Cambridge u.a. 1985. Beispielsweise wird in *On First Looking into Chapman's Homer* (Keats [Anm. 9], S. 64) durch Betonung der Elisabethanischen Übersetzung Chapmans der Aspekt der textuellen Aneignung hervorgehoben (Aske, a.a.O., S. 15).

<sup>30</sup> Winckelmanns Nachahmungsschrift fand in England seit Füsslis Übersetzung von 1765 weite Verbreitung; hierzu A. W. Phinney: „Keats in the Museum. Between Aesthetics and History“. In: *Journal of English and Germanic Philology* 1991, S. 208-229, S. 211.

<sup>31</sup> Vgl. auch den siebenten Vers: „In Tempe or the dales of Arcady“, womit wiederum auf die Antike verwiesen wird.

<sup>32</sup> Hierzu im Detail Bode (Anm. 9), S. 217.

die geäußerte Hypothese verstärkt, daß die Urne – als Textur – im weiteren beschrieben, gefüllt und beseelt werden muß.

Anders als in der Nachtigall-Ode ist das lyrische Ich in der *Ode on a Grecian Urn* fast völlig zurückgenommen. Die Ode wirkt ruhiger, objektiver. Sie vollzieht sich in der Darstellung eines imaginären Raumes. Liest man sie mit den Augen des Betrachters, sind zwei oder drei Szenerien visuelle Ausgangspunkte auf den Reliefdarstellungen der Urne: die Verfolgungsszene in der ersten Strophe; der pfeifende Jüngling unter den Bäumen in der zweiten und dritten Strophe – diese Szene läßt sich auch in die erste Szene integrieren – sowie die Opfer-Szene in der vierten Strophe. Keats' Urne ist bereits insofern imaginär, daß es kein reales Gegenstück gibt. Nur Teilstücke der *Elgin Marbles* im Britischen Museum können mit den einzelnen Szenen in Verbindung gebracht werden.<sup>33</sup>

Das betrachtende Subjekt macht eine Reise durch einen Vorstellungsraum. Es beginnt mit der konkreten Frage nach der Identifikation der Geschichte: „What leaf-fring'd legend haunts about thy shape“ (5), um so die Götter und Menschen zuordnen zu können. Dann verliert es sich zunehmend in unfaßbaren Spekulationen über das Geschehen auf der Urne, bis zur Andeutung der nicht zu hörenden Töne der Instrumente und der wilden Ekstase (10). Der Betrachter reist in die historische und ästhetische Tiefe der Urne. Ob die Szene des liebenden Jünglings nicht bereits völlig der Imagination des Betrachters entspringt, hervorgerufen durch stumme Pfeifen und Tambourine, ist nicht zu klären. In der dritten Strophe wird in den Bildern von Glück und Ewigkeit der tiefste und am weitesten von der Oberfläche der Urne entfernte Punkt erreicht. Von dort versinkt der Betrachter in Todesvisionen, wodurch er eine Opferszene imaginiert. Diesmal schafft die Phantasie nur Bilder, die wie zu Beginn keinen Namen besitzen, über ihre Herkunft schweigen, nichts repräsentieren:

What little town by river or sea shore,  
Or mountain-built with peaceful citadel,  
Is emptied of this folk, this pious morn?  
And, little town, thy streets for evermore  
Will silent be; and not a soul to tell  
Why thou art desolate, can e'er return. (35-40)

<sup>33</sup> Die Opferszene stammt vermutlich aus dem Parthenon-Fries. Die ausführlichste Studie zu Keats' Quellen und biographischen Kontakten mit antiker Kunst stammt von Ian Jack: *Keats and the Mirror of Art*. Oxford 1967, zur *Ode on a Grecian Urn*, S. 214-224. Jack verliert sich im Versuch der Vergegenwärtigung des Entstehungsprozesses des Gedichts in unendlich vielen Details, die nicht zu einem Ganzen zusammenzubringen sind.

Es ist nicht zu beantworten, was das Subjekt betrachtet. Das stark zurückgenommene Subjekt preist fragend, schaut und imaginiert fragend und liest fragend. Es kann keine Antwort geben, sondern nur zunehmend die Tiefe ausloten. So erreicht es eine reflexive Position in der Schlußstrophe und nimmt das anfängliche Preisen der Urne wieder auf. Die letzte Strophe wird damit zum zweiten Teil des Rahmens der imaginären Reise. Die Antikenaneignung scheint gelungen. Während zu Beginn das Subjekt noch die Überlegenheit des Objekts Urne als Historikerin, als Plastik etc. im Angesicht der eigenen Unzulänglichkeit pries, hat es deren Größe und Tiefe nun *erfahren*:

O Attic shape! Fair attitude! with brede  
Of marble men and maidens overwrought,  
With forest branches and the trodden weed (41-43).

Das Subjekt hat sich als imaginierender Reisender konstituiert. Die antike Urne wird nur noch als Material verwendet, das vom kreativen Subjekt neu verarbeitet wird. Es hat die Urne mit seiner Einbildungskraft weder kopiert noch analysiert, sondern diese scheinbar als Vehikel der Einbildungskraft mißbraucht. Damit wird das antike Objekt in der imaginativen Aneignung destruiert; vom real-historischen Kunstwerk bleibt wenig übrig. Doch die Reise durch den imaginativen Raum hat dieses Kunstobjekt zugleich erst bestätigt. Es ist nicht nur Anlaß der Einbildungskraft, sondern in der sequentiell-zirkulären Struktur der Bilder auf einer Urne – im Unterschied zum Fries – hält es diese im Rahmen, erscheint in Form und Tiefe aller entgrenzenden Einbildungskraft zum Trotz als etwas Begrenzendes und Umschließendes. Der Rundblick um die Urne führt zum Anfang zurück: zur Vollkommenheit, zur Zeitlosigkeit und zum affirmativen Statement von Wahrheit und Schönheit.

Beide sich scheinbar widerstrebenden Deutungen der Entwicklungslinien der Ode – zur subjektiven Einbildungskraft einerseits und zum erfahrenen antiken Objekt andererseits – besitzen ihre Gültigkeit. Das Subjekt hat sich durch die Einbildungskraft konstituiert; es ist durch die allgemeine Autorität der Urne aber ebenso destruiert worden.<sup>34</sup> Um diesem Paradox näher auf den Grund zu gehen,

<sup>34</sup> Zu Interpretationen, nach denen die Dichtung den *Paragone* (hierzu siehe unten) gewinnt und das Gedicht als reine Preisung der Dichtung und Einbildungskraft des Subjekts gelesen wird, siehe u.a. Aske (Anm. 29), S. 111, der im Zuge von Harold Bloom und Geoffrey Hartmann von Keats' Zwang spricht, selbst eine griechische Urne schreiben zu müssen, um so deren Schweigen als „absence“ durchbrechen zu können. Wie alle Interpreten, die sich fast ausschließlich auf eine umfassende Textualität und auf Absenzen konzentrieren, übersieht Aske das produktive

erscheint es notwendig, sich die letzte Strophe noch einmal anzusehen:

Thou, silent form, dost tease us out of thought  
 As doth eternity: Cold Pastoral!  
 When old age shall this generation waste,  
 Thou shalt remain, in midst of other woe  
 Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,  
 „Beauty is truth, truth beauty,“ – that is all  
 Ye know on earth, and all ye need to know. (44-50)

„Us“ und „ours“ bezeichnen die denkenden, reflexiven Menschen. Doch wieso bezeichnet „thou“ jeweils nur die Urne? Das zweite „thou“ (47) ist für den betrachtenden Sprecher die Urne; für den seine eigene Kunst preisenden Dichter ist es jedoch das Gedicht; und für den Leser des Gedichts ist es ebenfalls das Gedicht, das im metaphorischen Sinn stumm und schweigend bleibt, weil immer nur gefragt wird und kein endgültiger Inhalt bestimmt werden kann. Erst durch die Autorität der zu betrachtenden Fläche auf der Urne und des räumlichen Körpers Urne bewegt und konstituiert sich das Gedicht.

Urne und Gedicht, betrachtender Sprecher und betrachtender Leser sind in der Schlußstrophe nicht mehr zu unterscheiden.<sup>35</sup> Diese Offenheit zwischen Urne und Gedicht kann durch die fortgeführte Analyse der Personalpronomina bestätigt werden. Das „thou“ der „silent form“ (44) verweist nur vordergründig auf die Urne. Eigentlich sind in den vorangegangenen Versen nur die abstrakten Werte der Autorität betont worden (wie „Attic shape“) oder die entstandenen Bilder – auf der Urne befindlich und von der Einbildungskraft übermalt – noch einmal reflektiert worden. Vor dem Wechsel in den eher distanziert-reflexiven Modus zu Beginn der fünften Strophe wurde – wie bereits oben zitiert – das Schweigen der Stadt, das niemals mehr ganz

---

Zusammenspiel der Medien. Zum Widerspiel des ontologischen Status der Urne und der dennoch im Vergleich zur *Ode on Indolence* gestärkten Imagination siehe Grant F. Scott: *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*. Hanover (New England)/London 1994, S. 134. Aufgrund des Verses „Beauty is truth, truth beauty“ schlußfolgert James A. W. Heffernan: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*. Chicago 1993, S. 114f. ein Unentschieden des *Paragone*, da die Gleichung mit „is“ die narrative Struktur der Sprache betont, während „truth beauty“ die visuelle Seite des simultanen Sehens hervorhebt.

<sup>35</sup> Die Tradition, Gedichte als erinnernde „Urnen“ zu schreiben, wird von Cleanth Brooks: *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*. London 1960 über Donnes *Canonization* und Grays *Elegy written on a Country Church-Yard* bis hin zur *Ode on a Grecian Urn* herausgearbeitet. Im ganzen Gedicht wird das Paradox der durch eine „story“ sprechenden Urne betont.

überwunden werden kann, angesprochen (38-40). Der Sprecher phantasiert mit dem Objekt Stadt, zuvor mit den Priestern (33), den Zweigen (22), dem Jüngling (15, 17, 20), den nicht zu hörenden Pfeifen (12) und eben der Urne (1, 2, 5). Ergänzt man die Argumentation um die Beobachtung, daß schon zu Beginn die Urne als Textur eingeführt wird, deren Berührung zumindest nicht zu vermeiden ist, wird deutlich, daß der Bruch zwischen der vierten und fünften Strophe keineswegs so groß ist, wie gemeinhin angenommen. Die verlassene kleine Stadt, die nur durch die Tiefe und das Schweigen des Bildraums Urne imaginiert werden konnte, suggeriert genauso die Ewigkeit in der Dynamik der ständigen Aneignung wie das Urteil der Schlußstrophe.<sup>36</sup>

Keats nutzt hier ein Zeichenmodell, das der Auffassung aus Lessings *Laokoon* entspricht. Natürliche Zeichen und Räumlichkeit werden der bildenden Kunst, willkürliche Zeichen und Zeitlichkeit hingegen der Dichtung zugeschrieben.<sup>37</sup> Die Urne garantiert in ihrer Form als Rahmen und ihrer räumlichen Tiefe – als fremdes Vorbild und Geschichtsüberliefererin –, daß das Subjekt sich nicht in seiner Einbildungskraft verliert. Es kann den natürlichen Zeichen nicht enttrinnen. Weil aber auch die Urne stumm ist und durch die zeitliche Distanz dem gegenwärtigen Ich jeder Schlüssel zur Entzifferung der eigentlich natürlichen Zeichen fehlt, kann sie zur Textur werden und damit die willkürlichen Zeichen des in seinen unendlichen Fragen wiederum über seine Referenzen schweigenden Gedichtes aufnehmen. Es wird eine Spannung zwischen der Konstitution des Subjekts und deren Destruktion in der zeitlosen Qualität der antiken Autorität ausgetragen, die Dichtung und Plastik, überindividuelle Norm und subjektive Einbildungskraft vereinigt. Der imaginäre Raum vereinigt die Medien. Der Wettstreit der Künste wird nicht entschieden.

Die Textur bei Keats ist damit von der bei Brentano zu unterscheiden. In der *Ode on a Grecian Urn* bleibt ein Betrachter zurück. Ein

<sup>36</sup> Damit sprechen Urne und Gedicht mit einer Stimme. Die lange Editionsdebatte, wie die Anführungszeichen in den beiden Schlußversen gesetzt werden müssen, wird also zum marginalen Problem. Siehe hierzu auch Thomas C. Kennedy: „Platonism in Keats's ‚Ode on a Grecian Urn‘“. In: *Philological Quarterly* 75, 1996, S. 85-107, S. 103f. Die Kraft der Ode wird vornehmlich aus der philosophisch-platonischen Spannung zwischen Subjekt und Gedicht, zwischen imaginierter und realer Ode gezogen (Ebd., S. 93).

<sup>37</sup> Gotthold Ephraim Lessing *Laokoon. Werke in drei Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand*. Mit entstehungsgeschichtlichen Kommentaren und Otto Manns revidierten Anmerkungen v. Peter-André Alt. München <sup>3</sup>1995, Bd. 2, S. 91f.

Objekt, das am Anfang die Urne ist und zum Schluß sowohl die Urne als auch das Gedicht sein kann, wird weiterhin von einem nicht im Text befindlichen Subjekt mit „thou“ angeredet. Anders als bei Brentano bleibt eine außerhalb des Textes befindliche zeitliche Dimension – wie in der Nachtigall-Ode eine vorwiegend räumliche Dimension – erkennbar. Der Vers „When old age shall this generation waste“ (46) verweist entweder auf das Gegenwartsbewußtsein des dichtenden Subjekts, dessen Dichtung in der Zukunft noch gelten wird, oder es wird ein weiteres Mal auf die zeitliche Tiefe der vielen zu ergründenden Geschichten angespielt.<sup>38</sup>

Im Unterschied zur Nachtigall-Ode ist das Objektideal nicht in einer Allegorie der Dichtung, sondern in einem Kunstobjekt situiert, an dessen Status als Plastik und antikes Kunstobjekt sich das Subjekt in dichterischer Sprache abarbeiten muß. Daher ist das Ziel der Bewegung des Gedichts weder Rausch oder Verflüssigung noch der Bewußtseinsverlust des Subjekts, sondern gerade dessen Konstituierung. Keats' Sprache besitzt aber nicht die z.B. bei Wordsworth auszumachende Sicherheit des lyrischen Ich bei der Wahrnehmung in der Natur. Keats braucht ein Objekt, das nicht nur Ausgangspunkt, sondern auch Begrenzung ist, da das Gedicht sonst in seinen willkürlichen Zeichen keine Form gewänne. Damit sind für die *Ode on a Grecian Urn* zwei Schichten in der Zeit festzuhalten: Einerseits bleibt die Differenz zwischen dem dichtenden Subjekt in der Gegenwart und dem antiken Objekt bestehen. Das Objekt wird zwar betextet, doch seine Autorität kann und darf nicht in Frage stehen. Andererseits kommt eine selbstreflexive Poesie zur Entfaltung, die Schönheit und Wahrheit austrahlen kann und auf äußere Referenzen letztlich nicht mehr verweisen muß.

Wieder zeigt sich – wie bei Brentano – das dichtende Subjekt als schmerzzerzissen, in seinen Imaginationen immer wieder dem Tode nah. Eine Synthese von Subjekt und Objekt gelingt nicht, eine Auflösung der beiden Pole zum reinen Fluß der selbstreferentiellen Dichtung – ob als Rausch wie in der Nachtigall-Ode oder als Sieg der Dichtung im *Paragone* der Künste in der *Ode on a Grecian Urn* – ist für Keats sprachlich nicht umzusetzen.

<sup>38</sup> Letzteres wird durch das wiederum zeitliche Bestimmungsmerkmal der Urne als Behältnis für die Asche der Toten unterstützt. Nach dieser Deutung wird ein Vergangenes erinnert, das nicht mehr identifizierbar ist, nur noch als Asche, als Rest, übrigbleibt. Wieder schweigt die Urne, gibt nur ihre Erinnerung an den Tod preis. Eine konkrete Referenz ist nur dann möglich, wenn man wie bei der „leaf-fring'd legend“ (5) wüßte, um wessen Sterbereste es sich handelt.



## VI. Der spätromantische Spalt

Direkte Vergleiche der deutschen und englischen Lyrik der Romantik wurden bisher von der Forschung kaum gezogen.<sup>39</sup> Begegnungen oder direkte Einflüsse zwischen den englischen Hoch- und deutschen Spätromantikern gibt es – Byron in seiner europäischen Sonderrolle einmal ausgenommen – nicht. Die geistesgeschichtlichen Traditionen sind zum Teil sehr unterschiedlich. Die hier vorliegende Studie zu Brentano und Keats hat vorgeführt, daß dennoch durch einen Struktur- und Schreibweisenvergleich neue Ergebnisse gewonnen werden können, die weit über René Welleks berühmte Feststellung hinausgehen, daß die deutsche Lyrik vom Kunstlied geprägt sei und damit Ausdruck subjektiver Stimmungshaftigkeit wäre, wohingegen die englische Lyrik an logischen Strukturen orientiert bleibe und sich nicht in Formen „reiner Dichtung“, sondern als Ode, lyrische Ballade oder Reflexionspoesie präsentiere.<sup>40</sup>

Sowohl bei den englischen als auch bei den deutschen Romantikern zeigt sich ein spätromantischer Spalt, der jeweils das Ideal romantischer Lyrik in Frage stellt. Er entsteht aus einer neuen Form von Objektzentriertheit und Religiosität der Dichter.<sup>41</sup> Damit tritt ein

<sup>39</sup> Siehe zur komparatistischen Forschung insb. *English and German Romanticism. Cross-Currents and Controversies*, hg. v. James Pipkin. Heidelberg 1985; als Überblick vgl. Gerhart Hoffmeister: *Deutsche und europäische Romantik*. Stuttgart 1990, S. 75-85 sowie Ders.: „Deutsche und europäische Romantik. Englische Romantik“. In: *Romantik-Handbuch*, hg. v. Helmut Schanze. Stuttgart 1994, S. 150-155. Selbst die großen Sammelbände der siebziger und achtziger Jahre behandeln die englische und die deutsche romantische Lyrik ohne jegliches vergleichendes Interesse, so etwa die Beiträge von Clemens Hesselhaus und Helmut Viebrock in: *Die Europäische Romantik*. Frankfurt a.M. 1972 oder der Band *Europäische Romantik II*, hg. v. Klaus Heitmann. Wiesbaden 1982.

<sup>40</sup> René Wellek: „Deutsche und englische Romantik: eine Konfrontation“. In: Ders.: *Konfrontationen. Vergleichende Studien zur Romantik*. Frankfurt a.M. 1964, S. 9-36, S. 17f.

<sup>41</sup> Im deutschen Sprachraum wird spätromantisch in der Regel mit katholizistisch und der bereits erkennbaren Abkehr von einer selbstreflexiven Kunst in Verbindung gebracht (siehe z.B. Jutta Osinski: „Kunst und Religion in der Spätromantik“. In: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden, Um 1800*, hg. v. Wolfgang Braungart u.a. Paderborn u.a. 1997, Bd. 1, S. 187-199, S. 197ff). Laut Harold Bloom war hingegen Keats der einzige der englischen Romantiker, dem ein „religious temperament“ abging („Keats and the Embarrassments of Poetic Tradition“. In: Ders.: *The Ringers in the Tower. Studies in Romantic Tradition*. Chicago/London 1971, S. 130-142, S. 138). Während die deutsche Forschung den gezeigten selbstreflexiven Status der sich vollziehenden Texte unterschätzt, übersieht Bloom damit, daß sich die spätromantische Figur nicht durch die unterschiedliche Wertigkeit von Religion und Kunst auszeichnet, sondern dadurch, daß ein Objekt durch den dichterischen Ausdruck des (Sprechakt-) Subjekts angestrebt wird, an-

zweifelnder Gestus zum sich und seine Träume aus der eigenen Einbildungskraft speisenden Subjekt und dessen Auflösung im selbstreferentiellen Zeichenspiel hinzu. Das Subjekt schafft sich wieder Ideale außerhalb seiner selbst. Nur durch das Subjekt kann die Einbildungskraft zur Entfaltung kommen, dennoch steht gerade seine dominante Rolle in Frage.

Allerdings kommt der hier durchgeführte komparatistische Schreibweisenvergleich auch zu dem Ergebnis, daß sich der spätrömantische Spalt in der deutschen und englischen Lyrik der Romantik höchst unterschiedlich zeigt. Dieses läßt sich noch einmal durch einen Blick auf die jeweilige Grundfigur des Gedichts reflektieren. In der Nachtigall-Ode spricht das lyrische Ich ein entferntes Objekt – den „immortal Bird“ (61) – apostrophisch an. Das der Apostrophe eigene Moment des Abwesenden wird in der *Ode on a Grecian Urn* abgemildert, weil die Urne selbst durch die Einbildungskraft betextet werden kann. Brentanos Federgedicht parodiert nun jedes apostrophische Pathos, indem das Subjekt erst mit der Feder – die ja Medium des Dichtens selbst ist – redet, und sich dann zunehmend alle Rollen verflüssigen. Das Weberlied schließlich webt von vornherein nur sich selbst, eine apostrophische Anrede ist nicht möglich.

In Keats' Poesie können Dichtung und Subjekt ein unerreichbares Objekt – die antike Kunst, die Plastik, die Nachtigall als Idealbild der Dichtung, die Natur, die Melancholie etc. – preisen und dennoch die Dichtung in aller Selbstreflexivität zur Entfaltung bringen. Die *Ode on a Grecian Urn* zeigt ihre Selbstreflexivität besonders deutlich, weil sie als dichterisches Werk die verzweifelten Bemühungen, ihr Objekt im ganzen oder in Teilen zu identifizieren, ins Lächerliche zieht. Brentanos Gedichte hingegen lösen Subjekt und Objekt zwar zugunsten einer verdichteten Textur auf, doch der Konflikt ihrer Differenz – von Ich und Du im Feder-Gedicht, zwischen Traum und Wahrheit im Weberlied – bleibt bestehen und wird ständig aufs Neue ausgetragen. Entsprechend strahlen Keats' Texte – trotz ihres ungelösten Konflikts – eine höhere Sicherheit aus, weil Subjekt und Objekt in dem Zwei-Schichtenmodell weiter existieren können.

Dieses verhindert allerdings auch die Möglichkeit des metaphorischen Sprechens über den Tod. Während Brentanos Gedichte – wie im Moment des Opfers im Weberlied – dieses vollführend vollbringen, reflektiert Keats' lyrisches Ich in der Nachtigall-Ode das Potential des eigenen Todes, um diesen als eigenes Scheitern zu verwerfen.

---

statt es ins Unendliche – zur selbstreflexiven spielerischen Annäherung – zu verlegen.

Das lyrische Ich in der *Ode on a Grecian Urn* fällt vom Höhepunkt der Vorstellung der ewigen Liebe in die Todesvorstellung der ausgedörrten Zunge – „a parching tongue“ (30) – zurück, die das Dichten unmöglich machen würde. Während Brentanos Gedichte den Tod metaphorisieren, so daß das Subjekt die eigene Auflösung im Text anstreben kann, erschrecken die dichterischen Subjekte bei Keats vor dem Gedanken des Todes als Zeichen vom Ende der Poesie. So bilden in Keats' Lyrik die Sprechaktsituation und der selbstreflexive Vollzug die erkannten zwei unterschiedlichen Schichten, während Brentanos Lyrik sich spannungsgeladen selbst vollführt.

## Marion Hiller (Tübingen):

### Müßiggang, Muße und die Musen – Zu Friedrich Schlegels Poetik und seiner „Idylle über den Müßiggang“ im Spannungsfeld antiker und moderner Bezüge

#### I

Mit der Kapitelüberschrift „Idylle über den Müßiggang“ in Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* sind wir bereits mitten in das Spannungsverhältnis dieser Passage versetzt. Zum einen verweist die Gattung der Idylle auf die Tradition bis Theokrit zurück<sup>1</sup>, und auch Schlegels Auffassung von der Idylle – so dürfen wir annehmen<sup>2</sup> – stützt sich auf deren antik-griechische Ausprägung. Zum anderen bezeichnet Schlegel die Idylle im 238. *Athenäumsfragment* aber auch als die äußerste Form der Transzendentalpoesie: „Sie [die Transzendentalpoesie] beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider.“<sup>3</sup> Schlegels „Idylle über den

<sup>1</sup> Vgl. den Artikel „Idylle“. In: *Metzler Literatur Lexikon*. Begriffe und Definitionen, hg. v. Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart 1990, S. 217. Die „Idylle“ in der *Lucinde* ist natürlich keine Idylle im griechischen Sinn, vgl. John Hibberd: *The Idylls in Friedrich Schlegels „Lucinde“*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 51, 1977, Heft 1, S. 227f.

<sup>2</sup> Vgl. Hibberd (Anm. 1), S. 236: „his [Schlegel's] ideas on the genre [the idyll] were based largely on Greek poetry“ und „Clearly, [...] Julius wishes to suggest a link between himself and Greek poets and philosophers“ (ebd., S. 226). Außerdem sieht Schlegel in seiner Abhandlung *Über das Studium der Griechischen Poesie* Homer als den größten Idyllendichter an: „Ist von schönen Gemälden des ländlichen und häuslichen Lebens die Rede, so ist Homerus der größte Idyllendichter“ (Friedrich Schlegel: *Über das Studium der Griechischen Poesie [1795 – 1796]*. In: Ders.: *Studien des Klassischen Altertums*, hg. v. Ernst Behler. München u.a. 1979 (= *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler, Bd. 1), S. 217-367, hier S. 342. „Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. v. Ernst Behler“ wird im folgenden mit „KA“ abgekürzt.

<sup>3</sup> Friedrich Schlegel: *Athenäumsfragmente*. In: Ders.: *Charakteristiken und Kritiken I* (1796 – 1801), hg. v. Hans Eichner. München u.a. 1967 (= KA., Bd. 2), S. 165-255, hier S. 204.

Müßiggang“ steht in einem spezifischen Spannungsverhältnis zwischen antiken und transzendentalpoetischen Bezügen.

Eine „Fundamentalkategorie“<sup>4</sup> der Idyllendichtung bis ins 18. Jahrhundert stellt nach Renate Böschenstein-Schäfer die Muße dar.<sup>5</sup> Auch wird die Muße von Platon als konstitutiv für die Philosophie und die Dichtung angesehen<sup>6</sup> und auch Aristoteles' *bios theoretikos*<sup>7</sup>, die betrachtende Tätigkeit des Geistes als höchste Daseinsform des Menschen, die Philosophie, setzt die Muße voraus.<sup>8</sup> Der Ausdruck „Müßiggang“ jedoch wird im Gegensatz zu „Muße“ nach Grimms Wörterbuch „gewöhnlich in tadelndem sinne“<sup>9</sup> gebraucht und ist fast ausnahmslos mit Lasterhaftigkeit, vor allem im erotischen Bereich, mit Unkeuschheit, verbunden.<sup>10</sup> Außerdem scheinen die Aussagen, die sich in der „Idylle über den Müßiggang“ finden, in sich widersprüchlich. Sie orientieren sich inhaltlich zum einen an einer Platonischen und allgemein griechischen Auffassung der Rolle der Muße und der Musen im poetischen Schaffensakt<sup>11</sup>, zum anderen widersprechen sie dieser.

Wir wollen versuchen, die „künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen“<sup>12</sup> in der „Idylle über den Müßiggang“ zu entwirren, und zwar hauptsächlich, indem wir sowohl inhaltlich als auch strukturell die antiken und die modernen Bezüge

<sup>4</sup> Renate Böschenstein-Schäfer: *Arbeit und Muße in der Idyllendichtung des 18. Jahrhunderts*. In: *Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen*. Festschrift für Stuart Atkins, hg. v. Gerhart Hoffmeister. Bern und München 1981, S. 9-30, hier S. 27.

<sup>5</sup> Vgl. Böschenstein-Schäfer (Anm. 4), S. 10 und S. 27.

<sup>6</sup> Vgl. beispielsweise Platon: *Theaitetos*, 175d/e.

<sup>7</sup> Vgl. Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, 1177 b 18. Alle griechischen Ausdrücke erscheinen transkribiert ohne Berücksichtigung der Akzente.

<sup>8</sup> Vgl. Aristoteles: *Metaphysik*, I, 1, 981 b 17ff.

<sup>9</sup> Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, bearbeitet von Moriz Heyne. Leipzig 1885, Bd. 6, Sp. 2779.

<sup>10</sup> Vgl. Grimm (Anm. 9), Sp. 2779f.

<sup>11</sup> Wir müssen in diesem Zusammenhang neben der Muße auch die Musen heranziehen, da ohne diese die antike Auffassung der dichterischen Inspiration, für die ja die Muße konstitutiv ist, nicht verstanden werden kann. Schlegel entwirft also nicht nur – wie Gabriele Stumpp die „Idylle über den Müßiggang“ sieht – „eine sinnlich-anarchische Kunst des Müßiggehens“ (Gabriele Stumpp: *Müßige Helden. Studien zum Müßiggang in Tiecks „William Lovell“, Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, Kellers „Grünem Heinrich“ und Stifters „Nachsommer“*. Stuttgart 1992, S. 5), sondern betont die schöpferischen Aspekte der müßig verbrachten Zeit.

<sup>12</sup> Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie*. In: Ders.: *Charakteristiken und Kritiken I* (1796 – 1801), hg. v. Hans Eichner. München u.a. 1967 (= KA, Bd. 2), S. 284-362, hier S. 318f.

und deren Verhältnis in der „Idylle“ explizieren. Hieraus wird sich die Schlegelsche Poetik neu erschließen: als produktive Aneignung der antiken Auffassung der Rolle der Muße und der Musen im poetischen Schöpfungsakt und als transzendentalpoetische Antwort auf Platons Dichterkritik.<sup>13</sup>

Wir werden die These hauptsächlich aus der „Idylle“ selbst entwickeln, denn so läßt sich besser ersehen, was die „Idylle“ über die Poetik, die sie poetisch darstellt und die ihr zugrundeliegt, aussagt. So werden wir auch Anhaltspunkte für die Beantwortung der Frage erhalten, ob Schlegel die Umsetzung seines poetologischen Programms gelungen ist.<sup>14</sup>

## II

Die „Idylle über den Müßiggang“ stellt die Inspiration zu dem Werk *Lucinde*, von dem sie ein Teil ist, poetisch dar. Die „Idylle“ hat also die Entstehung, d.h. die Poetik der *Lucinde* selbst zum Gegenstand. Die Dichtung thematisiert sich und die ihr zugrundeliegende Poetik. Sie ist im Schlegelschen Sinne Transzendentalpoesie, ist „überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie“.<sup>15</sup> Eine Interpretation der „Idylle“ führt somit in das Herz von Friedrich Schlegels Dichtung und Poetik.

Die Selbstcharakterisierung des Julius zu Beginn der „Idylle über den Müßiggang“, „Sieh ich lernte von selbst, und ein Gott hat man-

<sup>13</sup> So ist ja Schlegels Ziel für die romantische Poesie die Vereinigung des Modernen mit dem Antiken, vgl. hierzu das *Gespräch über die Poesie*: „Andrea. Es freut mich, daß in dem mitgeteilten Versuch [Marcus' „Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken“] endlich das zur Sprache gekommen ist, was mir gerade die höchste aller Fragen über die Kunst der Poesie zu sein scheint. Nämlich die von der Vereinigung des Antiken und des Modernen; unter welchen Bedingungen sie möglich, inwiefern sie ratsam sei“ (Schlegel, Anm. 12, Schlußteil der ersten Fassung, S. 348), und Marcus sieht „die Harmonie des Klassischen und des Romantischen“ als „die höchste Aufgabe aller Dichtkunst“ an (ebd., S. 346).

<sup>14</sup> Die vorliegende Arbeit setzt sich unter anderem von einer Tradition ab, die den Roman *Lucinde* als nicht gelungene Umsetzung der Schlegelschen Poetik betrachtet, vgl. zum Beispiel Gustav Beckers: *Die Apotheose schöpferischen Müßiggangs in Friedrich Schlegels „Lucinde“ in ihrer Beziehung zu Georg Büchners „Leonce und Lena“ und Kierkegaard*. In: Ders.: *Versuche zur dichterischen Schaffensweise deutscher Romantiker (Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, Clemens Brentano)*. Aarhus 1961 (= Acta Jutlandica / Humanisk serie 46), S. 18-28. Helga Slessarev erkennt zwar die *Lucinde* als gelungene Umsetzung an, geht aber zu stark von Schlegels theoretischen Schriften aus, anstatt zunächst die Interpretation der „Idylle“ zugrundezulegen und diese dann mit der Poetik zu vergleichen (Helga Slessarev: *Die Ironie in Friedrich Schlegels „Idylle über den Müßiggang“*. In: *The German Quarterly* 38, Nr. 3, 1965, S. 286-297).

<sup>15</sup> Schlegel: *Athenäumsfragment 238* (Anm. 3), S. 204.

cherlei Weisen mir in die Seele gepflanzt [...]“<sup>16</sup>, stellt ein Zitat aus Homers *Odyssee* dar, und zwar eine der wenigen Aussagen in Homers Werken, die sich auf den dichterischen Schaffensakt beziehen. Als solche Aussage hat Schlegel die Stelle in seiner *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* von 1798 nach Hibberd auch verstanden.<sup>17</sup> Doch auch ohne das Wissen um den Ursprung des Zitates sind die griechischen Anklänge deutlich. Die Wendung „ein Gott“ (S. 25, Hervorhebung von mir<sup>18</sup>) zeigt, daß der Gott nicht im christlichen Sinne verstanden werden darf. Der Ausdruck „Weisen“ (ebd.) läßt sich gerade im achtzehnten Jahrhundert als musikalische Anspielung verstehen. Der griechische Ausdruck für Musik, *mousike*, ist von griechisch *mousa* (der Muse) abgeleitet, *techne mousike* heißt „Musenkunst“.<sup>19</sup> Hier wäre also eine Verbindung zur Philosophie, zur Dichtung und zu den Musen gegeben, denn die Philosophie ist – wie es in Platons *Phaidon* heißt – die „vortrefflichste Musik“<sup>20</sup>, und sie ist „die wahre Erfüllung dessen [...], was die Dichtung erstrebt“.<sup>21</sup> Außerdem sind diese „Weisen“ Julius von einem Gotte geschenkt worden. Beides entspricht dem Platonischen Verständnis des göttlichen, unverfügbaren Ursprungs der Dichtung und der Rolle der Musen im Schaffensakt: „denn da auch die Dichter ein göttliches Geschlecht sind, das *bei seinem Singen von einem Gott* besessen ist, so treffen sie jeweils *mit Hilfe irgendwelcher Chariten und Musen* vielfach den wahren Verlauf der Dinge.“<sup>22</sup>

<sup>16</sup> Friedrich Schlegel: *Lucinde. Ein Roman*. In: Ders.: *Dichtungen*, hg. v. Hans Eichner. München u.a. 1962 (= KA, Bd. 5), S. 1-92, hier S. 25. Im folgenden werden die Seitenangaben der *Lucinde* in Klammern hinter die Zitate gesetzt.

<sup>17</sup> Vgl. Hibberd (Anm. 1), S. 224.

<sup>18</sup> „Hervorhebung von mir“ wird künftig abgekürzt durch „H.v.m.“.

<sup>19</sup> Vgl. G. Scholtz: Artikel „Musik“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter u.a. Darmstadt 1984, Bd. 6, Sp. 242.

<sup>20</sup> Platon: *Phaidon*. In: Ders.: *Werke in acht Bänden*, Griechisch und Deutsch, hg. v. Gunther Eigler, deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Sonderausgabe. Darmstadt 21990, Bd. 3, 61a3.

<sup>21</sup> Vgl. Georg Picht: *Platons Dialoge „Nomoi“ und „Symposion“*. Stuttgart 21992, S. 331. Auf Picht wird bei der Darstellung von Platons Auffassung der Muße und der Musen zentral Bezug genommen, da er einerseits das Platonische Werk als Ganzes betrachtet, das heißt, die weiteren Dialoge stets zur Interpretation hinzuzieht und andererseits versucht, das mythologisch-theologische Moment in Platons Philosophie stark zu machen. Das ist für unsere Ausrichtung auf die Musen die angemessene Perspektive. Seine Aussagen zur Platonischen Philosophie können allerdings in diesem Rahmen nicht eigens und auch nicht im Vergleich mit anderen Deutungen diskutiert werden.

<sup>22</sup> Platon: *Gesetze III*. In: Ders.: *Werke in acht Bänden*, Griechisch und Deutsch, hg. v. Gunther Eigler, deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Sonderausgabe. Darmstadt 21990, Bd. 8, Teil 1, 682a (H.v.m.).

Doch scheint die Aussage des Julius als ganze widersprüchlich. Wie ist das Verhältnis von unverfügbarem göttlichen Ursprung der Dichtung und der Autonomie des Ich („Sieh ich lernte von selbst [...]“, S. 25) zu verstehen, was bedeutet in der Selbstcharakterisierung „Sieh ich lernte von selbst, und ein Gott hat mancherlei Weisen mir in die Seele gepflanzt“ (ebd.) das „und“? Bereits im ersten Satz der „Idylle“ sind wir also auf das Verhältnis von verfügbaren und unverfügbaren Elementen im dichterischen Schaffensakt verwiesen. Genau dieses Verhältnis hat Schlegel zentral beschäftigt, es ist der

große Witz der romantischen Poesie, der nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der *Konstruktion* des Ganzen sich zeigt [...]. Ja diese *künstlich geordnete Verwirrung*, diese *reizende Symmetrie von Widersprüchen*, dieser wunderbare ewige Wechsel von *Enthusiasmus und Ironie*, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein.<sup>23</sup>

Unter „Enthusiasmus“ versteht Schlegel in seiner 18. *Idee* das „lichte Chaos von göttlichen Gedanken und Gefühlen“.<sup>24</sup> Darin zeigt sich das unverfügbare Element, während die Ironie die verfügbare Komponente darstellt. In diesem Spannungsverhältnis hält sich nach Schlegel die Dichtung, aus diesem geht sie hervor. Für den Dichter bedeutet das, daß er – entsprechend der Ironie – von der „Selbstschöpfung“ über die „Selbstvernichtung“ letztlich zu „freier besonnener Selbstbeschränkung“<sup>25</sup> gelangen müsse.

Der Erzähler bezieht das Homer-Zitat zunächst und vordergründig jedoch nicht auf die Dichtung – genauer gesagt auf die „fröhliche Wissenschaft der Poesie“ (S. 25) – sondern auf die „gottähnliche Kunst der Faulheit“ (ebd.). Was allerdings unter der „fröhlichen Wissenschaft der Poesie“ (ebd.) genauer zu verstehen ist, bleibt zunächst offen. Man kann aber verschiedene Verständnismöglichkeiten aufzeigen. So kann der Satz bedeuten, daß diese Wissenschaft grundsätzlich keine Gottesgabe ist. Sie wäre also eine uninspirierte, nach Platon keine wirkliche Poesie. Auch sprechen der Ausdruck „Wissenschaft“ und das polemische „fröhlich“ dafür, daß hier von einer solchen uninspirierten Dichtung und Poetik (beide sind ja für Schlegel nicht zu trennen, für ihn sind beide Poesie) die Rede ist. Daß der Erzähler also de-

<sup>23</sup> Schlegel: *Gespräch über die Poesie*. (Anm. 12), S. 318f. (H.v.m.).

<sup>24</sup> Friedrich Schlegel: *Ideen*. In: Ders.: *Charakteristiken und Kritiken I* (1796 – 1801), hg. v. Hans Eichner. München u.a. 1967 (= KA, Bd. 2), S. 256-272, hier S. 258.

<sup>25</sup> Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie*. In: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, hg. v. Hans Steffen. Göttingen 1978, S. 75-97, hier S. 81.



mentiert, „Weisen“ (ebd.) im Sinne der „fröhlichen Wissenschaft der Poesie“ (ebd.) in seine Seele gelegt bekommen zu haben, meint nicht automatisch, daß er sich als unfähig versteht, inspirierte Dichtung zu schaffen. Zum anderen ist aber durchaus auch eine Deutung möglich, nach der Julius seine Fähigkeit zu dichten grundsätzlich dementiert. Die Aussage müßte dann als Untertreibung, *understatement* (ähnlich einem Aspekt der sokratischen Ironie) verstanden werden. Denn wie sich im weiteren Lesen der „Idylle“ zeigt, ist Julius der inspirierte Dichter, er erzählt ja poetisch, wie er zu dem Werk *Lucinde*, zu dem „hohen Evangelium der echten Lust und Liebe“ (ebd.), das *Lucinde* verkörpern soll, inspiriert wurde.

Julius ist nach eigener Aussage ein Meister in „der gottähnlichen Kunst der Faulheit“ (ebd.). Diese Kunst könnte deshalb gottähnlich genannt werden, weil der Gott in der griechischen Antike als unbedürftig, in sich ruhend, nicht strebend verstanden wurde.<sup>26</sup> Einen Teil dieser Selbstgenügsamkeit trägt Julius, geschenkt von einem Gotte, in sich: die „gottähnliche Kunst der Faulheit“ wurde ihm als „Weisen“ von einem Gott „in die Seele gepflanzt“ (S. 25).

Bei Platon ist Muße die Grundvoraussetzung der Philosophie. Die Aufgabe des Menschen ist – wie im *Theaitetos* gesagt wird – „die Angleichung an Gott [das ewig gültige Maß] nach dem Maße des Möglichen‘ [...]. Die Angleichung an Gott vollzieht sich auf dem Wege der Erkenntnis Gottes.“<sup>27</sup> Diese Angleichung ist also das Ziel der Philosophie und der Sinn der Muße im Denken Platons. Die Muße findet ihre Erfüllung in der Anschauung und Darstellung des Göttlichen.

Daß der erzählende Julius das Nichtstun als göttlich ansieht und warum es sich so verhält, erläutert er in seiner großen Reflexion, die starke Anklänge an Platon birgt:

Warum sind denn die Götter Götter, als weil sie mit Bewußtsein und Absicht nichts tun, weil sie das verstehen und Meister darin sind? Und wie streben die Dichter, die Weisen und Heiligen auch darin den Göttern ähnlich zu werden! Wie wetteifern sie im Lobe der Einsamkeit, der Muße, und der liberalen Sorglosigkeit und Untätigkeit! (S. 26)

Die Menschen, speziell die Dichter, Weisen und Heiligen, streben nach intentionalem, bewußten Nichtstun, weil dieses konstitutiv für Göttlichkeit überhaupt ist, Götter erst zu Göttern macht. Diesem Streben nach „Faulheit“ (S. 25) liegt aber das allgemeine Streben des Menschen nach Angleichung an das Göttliche zugrunde: „Und wie

<sup>26</sup> Vgl. zum Beispiel Platon: Symposion, 202d und 204a.

<sup>27</sup> Picht (Anm. 21), S. 205.

streben die Dichter, die Weisen und die Heiligen *auch darin* den Göttern ähnlich zu werden!“ (S. 26, H.v.m.)

Die Schlegelsche Auffassung entspricht in Grundzügen derjenigen Platons, doch gibt es bei Platon explizit einen weiteren, zentralen Schritt, den der erzählende Julius nur implizit äußert. Bei Platon soll sich der Mensch zwar auch Muße verschaffen, doch ist diese nur *Voraussetzung* für die Philosophie und somit für die Angleichung an das Göttliche. Daß das ‚Streben nach Faulheit‘ mit Dichtung, Philosophie und Religion (dem Göttlichen) zusammenhängt, deutet der erzählende Julius nur implizit an: es sind „die Dichter, die Weisen und die Heiligen“, die danach „streben [...] auch darin [im Nichtstun] den Göttern ähnlich zu werden“ (ebd.). Bei Schlegel wird der Müßiggang also stärker als Ziel denn als Voraussetzung des Strebens verstanden, obwohl auch bei ihm die Götter noch weitere Bestimmungen aufweisen, das Ziel des Strebens also auch bei ihm nicht in der ‚Faulheit‘ allein liegt.

Der Satz „Mit wem sollte ich also lieber über den Müßiggang denken und reden als mit mir selbst?“ (S. 25) wird als Folge dessen, daß Julius ein Meister in der „gottähnlichen Kunst der Faulheit“ (ebd.) ist, dargestellt. Er steht jedoch nicht nur in einem Verweisungsverhältnis auf die Antike, sondern der Monolog läßt sich auch als Anspielung auf die Subjektivitätsphilosophie, auf die Selbstbezüglichkeit des Fichteschen absoluten Ich, verstehen: das Ich kann sich – zugespitzt formuliert – auf gar nichts anderes als auf sich selbst beziehen, da letztlich nichts außerhalb seiner Selbst ist, das Ich alles konstituiert. Das „lieber“ in „Mit wem sollte ich also lieber über den Müßiggang denken und reden als mit mir selbst?“ (ebd.) drückt jedoch eine Entscheidungsfreiheit des Ich aus, die in der Fichteschen Konzeption nicht gegeben wäre. Daß der erlebende Julius zu sich selbst spricht, wird umso bedeutsamer, als er in diesem Monolog (der auch ausdrücklich als solcher bezeichnet wird) den Müßiggang anruft:

Und so sprach ich denn auch in jener unsterblichen Stunde, da mir der Genius eingab, das hohe Evangelium der echten Lust und Liebe zu verkündigen, zu mir selbst: „O Müßiggang, Müßiggang! du bist die Lebensluft der Unschuld und der Begeisterung; dich atmen die Seligen, und selig ist wer dich hat und hegt, du heiliges Kleinod! einziges Fragment von Gottähnlichkeit, das uns noch aus dem Paradiese blieb.“ (ebd.)

In der griechischen Dichtung ruft der Erzähler zu Beginn eines Werkes die Musen als Beistand an<sup>28</sup>, also Göttinnen, deren unendliches, unbe-

<sup>28</sup> Vgl. etwa Hesiod: *Theogonie*, Vers 1; Homer: *Ilias*, Erster Gesang, Vers 1 und Homer: *Odyssee*, Erster Gesang, Vers 1 bis 3.

dingtes Wissen das endliche, bedingte (weil orts- und zeitgebundene) Wissen der Menschen übersteigt.<sup>29</sup> Sie sollen dem Dichter oder Rhapsoden beistehen und ihm für sein Dichten die Wahrheit künden. Es wird also eine göttliche Instanz, die nicht zum Ich gehört, anrufen. In der „Idylle“ ist diese Art der Anrufung neuzeitlich-subjektivitätsphilosophisch gewendet. Julius ruft keine Göttinnen als Realität außerhalb seiner selbst an, sondern ein (abstraktes) Phänomen, den Müßiggang *in ihm*. Es wird also keine Instanz der Inspiration außerhalb des Ichs (wie die antiken Musen und Götter) angenommen, die Objektivität und Unbedingtheit garantieren würde. Die Inspiration bleibt im Ich befangen, sie und das Werk, das daraus entsteht, werden also – mit Schlegel gesprochen – subjektiv sein. Gleichzeitig betrachtet der erzählende Julius den Anstoß zur Verkündigung des „hohen Evangeliums der echten Lust und Liebe“ (S. 25) als vom „Genius“ (ebd.) eingegeben. Ob der Genius als in ihm oder als außerhalb von ihm gedacht ist, bleibt zunächst unentschieden. Aufgrund der offensichtlichen Anlehnung an den Geniegedanken des „Sturm und Drang“ dürfte aber eher ein inneres Vermögen des Dichters gemeint sein. Daß der Genius dem erlebenden Julius dennoch etwas eingibt (vgl. ebd.), spricht allerdings wieder eher dafür, daß es sich um eine Instanz außerhalb des Ichs handelt. Was der Genius also ist, bleibt in der Schwebe.

Die ganze Rede des Julius im Umkreis der Anrufung des Müßiggangs läßt sich auf dem Hintergrund der griechischen Auffassung der Inspiration in Verflechtung mit der christlichen Heilsgeschichte deuten.<sup>30</sup> Durch die Ausdrücke „das hohe Evangelium [...] zu verkündigen“ (S. 25) und „Paradies“ (ebd.) ist man zunächst auf einen christlichen Kontext verwiesen. Die Verquickung des Evangeliums mit Lust und Liebe („das hohe Evangelium der echten Lust und Liebe“, ebd.) scheint ungewöhnlich. Es liegt aber nahe, es als Anspielung auf Platons *Symposion* zu lesen, zumal in der christlichen Tradition der Eros in der Regel mit „Lust“ übersetzt wird und Schlegel das *Symposion* sehr hoch geschätzt hat.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Vgl. Picht (Anm. 21), S. 208 und 210.

<sup>30</sup> Auf die wichtigen christlichen Bezüge des Schlegelschen Werkes können wir hier nicht näher eingehen.

<sup>31</sup> Gisela Dischner stellt die Bedeutung des Platonischen *Symposion* für Schlegels *Lucinde* – speziell in bezug auf den Zusammenhang zwischen Eros und Dichtung – stark heraus, vgl. Gisela Dischner: *Friedrich Schlegels Lucinde und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs*. Hildesheim 1980, S. 22. Außerdem sind die Platonischen Dialoge gerade Schlegels Vorbild für sein Verständnis von Poesie. So finden sich im *Gespräch über die Poesie* zahlreiche direkte Anspielungen auf das *Symposion*. Darüber hinaus entspricht der Aufbau und die Struktur des *Gesprächs über die Poesie* dem des Platonischen *Symposion*, was wir hier nicht ausführen können.

Nimmt man diese Verweise ernst, so ergibt sich als Kontext, in dem die Anrufung steht, eine sogenannte säkularisierte Heilsgeschichte, in der der Müßiggang und das Werk *Lucinde*, also allgemein die Inspiration und die Poesie, eine zentrale Rolle spielen. Bereits in der Einleitung des erzählenden Julius zu der direkten Figurenrede des erlebenden Julius wird die Zusammensicht von Christentum und Platons Denken provoziert. In der Figurenrede bezeichnet der erlebende Julius den Müßiggang als die „Lebensluft der Unschuld und der Begeisterung“ (S. 25). „Unschuld“ provoziert die Assoziation des Zustandes im Paradies vor dem Sündenfall. Der Zustand der Unschuld meint eine unmittelbare, weil unreflektierte Nähe zu Gott. In Übereinstimmung damit verweist die „Begeisterung“ auf den griechischen *enthousiasmos*, den Zustand, in dem der *nous* den Menschen verläßt, auf den nach Picht „im ‚Ion‘ geschilderten Zustand der Dichter, wenn sie wie die Sibyllen und Propheten von der Gegenwart des Gottes erfüllt sind und nicht mehr sprechen, was sie selber denken, sondern was der Gott durch ihren Mund erklingen läßt [...]“.<sup>32</sup>

Ist der Müßiggang das „einzige Fragment von Gottähnlichkeit, das uns noch aus dem Paradiese blieb“ (S. 25), so ist er eng mit dieser Unbewußtheit und der Unmittelbarkeit verbunden. Deutet man die Aussagen über den Müßiggang von einer säkularisierten Heilsgeschichte her, so muß Arbeit als Sündenfall verstanden werden. Die frohe Botschaft besteht in der Lust und Liebe („das hohe Evangelium der echten Lust und Liebe“, ebd.), der Roman *Lucinde* ist dieses Evangelium, er ist – ganz im Sinne des frühromantischen Dichtungsverständnisses – konstitutiv für die säkularisierte Heilsgeschichte, er will von der Arbeit erlösen. Der Müßiggang ist den „Seligen“ (ebd.) zugeordnet, er ist ein „heiliges Kleinod“ (ebd.). Traditionell – auch im antiken Griechenland – ist die Muße mit dem Fest, mit einer heiligen Zeit verbunden.<sup>33</sup> In Platons *Symposion* ist der Eros (zur Sache) für das wahrhaftige Philosophieren unverzichtbar.<sup>34</sup> Doch ebenso ist die Muße dafür eine unentbehrliche Voraussetzung.<sup>35</sup> Die Verbindung von Eros und Muße bzw. Müßiggang ist also auch bei Platon gegeben. Geht man von der Verflechtung von christlicher und säkularisierter Heilsgeschichte aus und versteht man „Begeisterung“ als Anspielung an den griechischen *enthousiasmos*, so ist das vergangene

<sup>32</sup> Picht (Anm. 21), S. 401.

<sup>33</sup> Vgl. Josef Pieper: *Muße und Kult*. München 1952, S. 56: „Das Fest ist der Ursprung, der innere und innebleibende Ursprung von Muße.“

<sup>34</sup> Vgl. Platon: *Symposion*, 203e-212b, bes. 211d-212b.

<sup>35</sup> Vgl. Anm. 6.

Arkadien das antike Griechenland. Der Zustand nach dem Sündenfall ist der Jetztzustand des erlebenden Julius, in dem dem Menschen als „einziges Fragment von Gottähnlichkeit“ der Müßiggang innewohnt. Der Keim zu einem weiteren Schritt in der Heilsgeschichte ist zu diesem Zeitpunkt schon angelegt: die Eingebung durch den Genius, die Aufforderung an Julius, das „Evangelium der echten Lust und Liebe“ (S. 25), den Roman *Lucinde*, zu verkündigen. Dadurch, daß der spätere Julius seine Geschichte erzählt, beziehungsweise Schlegel *Lucinde* schreibt<sup>36</sup>, bricht eine neue Ära in der säkularisierten Heilsgeschichte, quasi das Neue Testament, die Erlösung, an: *Lucinde* weist den Weg zu einem neuen Paradieszustand, zu einer neuen Seligkeit.

Doch wie geschieht das Schaffen der *Lucinde*, welche Poetik drückt sich in dem Werk aus, welche Poetik liegt ihm zugrunde? Dies müßte sich nach dem bisher Gesagten als Sinn in der „Idylle über den Müßiggang“ manifestieren. Damit bewegen wir uns aber im Umkreis der Schlegelschen Theorie der romantischen Poesie und ihrem Verhältnis zur antiken und zur modernen Poesie, also im Herzen der Schlegelschen Poetik. In der Interpretation der *Lucinde*, speziell aber der „Idylle“, müßte sich uns – gerade wenn wir die antiken und die modernen, subjektivitätsphilosophischen Bezüge explizieren – die Schlegelsche Poetik, seine Auffassung von romantischer Poesie, aus einer neuen Perspektive zeigen.

### III

Nehmen wir das Selbstverständnis des mythischen Dichters in der Antike auf. Demnach geht das Werk direkt aus der göttlich-musischen Inspiration hervor, die Eingebung fließt unmittelbar als Dichtung aus.<sup>37</sup> Diese Eingebung ist aber wesentlich unverfügbar. Dasselbe gilt folglich für die Entstehung von Dichtung allgemein. Das auf den Musenanruf Folgende, die eigentliche Erzählung auf der Figurenebene, erscheint jeweils als der unmittelbare Ausfluß dessen, was die Musen dem Dichter eingeben. Das Eingegebene bildet dann in der Dichtung die Ebene der erzählten Figuren. Die Musen bringen „durch die Stimme des Dichters das unmittelbare Wissen der Gott-

<sup>36</sup> Dadurch daß der erzählende Julius von dem „hohen Evangelium der echten Lust und Liebe“ (S. 25) spricht, das er verkündigen soll und das unzweifelhaft der Roman *Lucinde* als Ganzes ist, kommt es zu einer Engführung von fiktionalem Erzähler (erzählender Julius) und realem Autor Friedrich Schlegel.

<sup>37</sup> Vgl. etwa Hesiod: *Theogonie*, Vers 1 und Verse 114f.; Homer: *Ilias*, Erster Gesang, Vers 1, Zweiter Gesang, Verse 484 bis 493 und Zweiter Gesang, Verse 494f. sowie Homer: *Odyssee*, Erster Gesang, Verse 1 bis 3.

heit dem Menschen zur unmittelbaren Gegenwart [...]“.<sup>38</sup> Diese Unmittelbarkeit wird besonders deutlich, wenn man sich vor Augen führt, daß die Dichtung mündlich vorgetragen wurde. Die Musen müssen aber nicht immer die Wahrheit künden, wie uns Hesiod uns zu verstehen gibt.<sup>39</sup>

An der Wahrheitsfrage setzt nun Platons Dichtungskritik ein. Dadurch, daß die Gesänge den Dichtern eingegeben werden, können die Dichter zum einen die Wahrheit künden, zum anderen sind sie aber auch dem Irrtum ausgeliefert, da sie das ihnen Eingeebene nicht auf seine Wahrheit hin überprüfen können und die Dichtung es wesenhaft nicht leisten kann, sich selbst auf ihre Wahrheit hin zu reflektieren.<sup>40</sup>

Innerhalb der Figuren der „Idylle“ lassen sich drei Ebenen ausmachen. Erstens findet sich eine Figurenebene, die im folgenden ‚primäre Figurenebene‘ genannt wird und zu der einzig der erlebende Julius gehört. Das Geschehen auf dieser Ebene ist die Bewußtseinsbewegung des Julius in der Situation, in der er zu dem Roman *Lucinde* inspiriert wird. Zweitens gibt es eine ‚sekundäre Figurenebene‘, die im Bewußtsein des erlebenden Julius angesiedelt ist und zu der die Figuren im Umkreis des Theaters gehören, das der erlebende Julius in der Inspiration schaut. Als Drittes wäre die Ebene des fiktiven Ich-Erzählers, des erzählenden Julius, zu nennen. Auf dieser Ebene befindet sich auch die fiktive Adressatin Lucinde, die der Erzähler in der „Idylle“ in der zweiten Person mit „du“ anspricht.

Die Ebene des erzählenden Julius umfaßt die beiden anderen, insofern Julius frühere Bewußtseinsregungen seiner selbst schildert. Die Ebenen sind also ineinander verschachtelt, wobei die beiden Figurenebenen ausschließlich in dem Bewußtsein des erlebenden Julius angesiedelt sind. Auch die dritte Ebene besteht aus dem Bewußtsein des

<sup>38</sup> Picht (Anm. 21), S. 210.

<sup>39</sup> Vgl. Hesiod: „Diese [d.h. die Musen] nun lehrten einst den Hesiod schönen Gesang, / als er Schafe weidete unter dem gotterfüllten Helikon. / Dieses Wort aber sprachen die Göttinnen zuerst zu mir, / die olympischen Musen, die Töchter des ägishaltenden Zeus: / ‚Ihr Hirten draußen, üble Burschen, nichts als Bäume, / wir wissen viel Falsches zu sagen, dem Wirklichen Ähnliches, / wir wissen aber auch, wenn wir wollen, Wahres zu verkünden‘“ (Hesiod: *Theogonie*, hg., übersetzt und erläutert v. Karl Albert. Sankt Augustin <sup>5</sup>1993, Verse 22-28, S. 43, H.v.m.).

<sup>40</sup> Vgl. Pichts Platondeutung: „Die Dichter wissen nicht, wie ihnen geschieht, wenn sie dichten, sondern, sofern sie wahrhaftig Dichter sind, reden sie aus göttlicher Eingebung und verstehen deshalb selbst nicht, was sie sagen. So vermögen sie immer wieder die Wahrheit zu künden, die göttlicher Herkunft ist; aber sie sind auch dem Trüge ausgeliefert“ (Picht, Anm. 21, S. 198).

Julius, dieses ist aber auch auf die fiktive Adressatin Lucinde bezogen. Das Verhältnis von erzählendem und erlebendem Julius ist das der Autobiographie: der ältere, erzählende Julius verarbeitet die inneren Vorgänge des jüngeren, erlebenden Julius. Die beiden Bewußtseinsstadien des Julius befinden sich in einem Wechselverhältnis. Das Bewußtsein des erlebenden Julius wird ausschließlich aus der Perspektive des erzählenden Julius geschildert, es wird sozusagen durch dieses neue Bewußtsein gefiltert, durch dieses vermittelt. Gleichzeitig verändert diese Rückerinnerung des Julius, sein Erzählen und seine Reflexion auf dieses vergangene Stadium, das Bewußtsein des erzählenden Julius. Die beiden erkennbaren Bewußtseinsstadien, d.h. auch die Figurenebenen und die Erzählerebene, stehen sich also nicht als getrennte gegenüber, sondern befinden sich in einem dynamischen Wechselverhältnis, das eigentlich durch das Erzählen ausgelöst und befördert wird. So folgt beispielsweise auf die Beschreibung des Bewußtseins des erlebenden Julius („Auch mich hätte sie [die klare Fläche des Baches] locken können, mich immer tiefer in die innere Perspektive meines Geistes zu verlieren [...]“, S. 25) eine allgemeine Aussage des erzählenden Julius über seine Natur, über einen Wesenszug von ihm. Diese Aussage trifft sowohl auf den früheren, erlebenden Julius als auch auf den erzählenden Julius zu: Er hält seine „Natur“ für „uneigennützig und [...] praktisch“ (ebd.). Ausgehend von der Beschreibung des Bewußtseins des erlebenden Julius wird sich der erzählende Julius zum Gegenstand seiner Reflexion, er gelangt zu einer Erkenntnis über sein Wesen. Aber auch andersherum wird zum Teil das innere Geschehen im Bewußtsein des erlebenden Julius durch allgemeine Reflexionen des erzählenden Julius legitimiert. So folgt auf die allgemeine Bemerkung des Erzählers „Mit wem sollte ich also lieber über den Müßiggang denken und reden als mit mir selbst?“ (ebd.) die Schilderung der konkreten Umsetzung des Beschriebenen: „Und so sprach ich denn auch [...] zu mir selbst [...]“ (ebd.). Das innere Tun des erlebenden Julius wird als Folge der allgemeinen Aussagen des Erzählers dargestellt, es wird aus diesen abgeleitet.

Die „Idylle“ zeigt also, wie sich die Identität des Julius dadurch, daß er sich frühere Stadien seines Bewußtseins vergegenwärtigt und auf diese reflektiert, konstituiert. Das ist ein rein moderner Gedanke. Der Leser erfährt also in den Reflexionen des Erzählers auf sich selbst implizit die Auswirkungen des Erzählens auf das Bewußtsein des erzählenden Julius. Damit gibt die „Idylle“ Aufschluß über das autobiographische Erzählen als solches, sie thematisiert implizit das Erzählen selbst.

Wie bereits bemerkt, geschieht in den angeführten griechischen Dichtungen die Anrufung der Muse oder der Musen<sup>41</sup> durch den Erzähler, und zwar bevor er beginnt, die Figurenebene zu konstituieren.<sup>42</sup> Die Anrufung des Müßiggangs in der „Idylle“ erfolgt nun in direkter Rede durch den *erlebenden* Julius, also durch eine Figur auf der primären Ebene. Allerdings spricht er die Worte nicht aus, sondern nur in seinem Bewußtsein („da ich so *in mir* sprach“, S. 25, H.v.m.). Faßt man das Homer-Zitat zu Beginn der „Idylle“ nicht als direkte Rede auf (was man trotz der Anführungszeichen nicht muß, wenn man weiß, daß es sich um ein Zitat handelt), so stellt die Anrufung des Müßiggangs die einzige direkte Rede auf der primären Figurenebene dar.<sup>43</sup> Die Anrufung ist dadurch stark hervorgehoben. Obwohl Julius zu sich und in sich spricht, redet er den Müßiggang personifiziert mit „du“, also als Gegenüber, an. Die Form des Anrufs (Apostrophe, Anrede mit „du“, hymnisches Lob) ist derjenigen der griechischen Dichtung sehr ähnlich, wodurch eine Zusammensicht nahegelegt wird. Allerdings erscheint die Anrufung nicht wie in der Antike logisch und zeitlich vor der eigentlichen Erzählung, sondern inmitten der *Lucinde*. In der „Idylle“ wird nun auch weniger die Figurenebene (als Folge der Eingebung) dargestellt, sondern es wird vielmehr das Bewußtsein des erlebenden Julius in der Situation beschrieben, in der die Inspiration erfolgt. Das, was der erlebende Julius in der Inspiration schaut, das Theater, die „allegorische Komödie“ (S. 29), wie der erzählende Julius sie selbst bezeichnet, wird nur als sekundäre Figurenebene, als Bewußtseinsbewegung des erlebenden Julius, wiedergegeben. Der gesamte Roman *Lucinde* erscheint also nur als mittelbare Folge der beschriebenen Inspiration. Die Inspiration, der Ursprung des Romans, wird zum Gegenstand sowohl der Erzählebene als auch – und das ist das Ungewöhnliche – der Figurenebene, der Ebene der erzählten Welt.

In der griechischen Dichtung macht die Figurenebene den größten Teil und den eigentlichen Kern der Dichtung aus. Ihr geht die Anrufung der Musen auf der Erzählebene logisch und zeitlich voraus. Gegenüber dieser Struktur sind die Ebenen in der „Idylle“ verschoben. Die Anrufung des Müßiggangs geschieht hierarchisch eine Stu-

<sup>41</sup> In der Antike bleibt man „trotz der anerkannten Mehrheit [...] immer dessen bewußt, daß es im Grunde nur eine Muse gibt“ (Walter F. Otto: *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*. Düsseldorf-Köln 1955, S. 24f.).

<sup>42</sup> Zum Teil erfolgt ein weiterer Musenanruf auch zu Beginn schwieriger Schilderungen; die Anrufung am Anfang des Werkes ist allerdings immer gegeben.

<sup>43</sup> Was die Satanisken auf der Bühne in der „allegorischen Komödie“ (S. 29) sprechen, ist auf der sekundären Figurenebene angesiedelt.



fe tiefer, auf der primären Figurenebene, als ein Geschehen in der erzählten Welt. Daraus geht die sekundäre Figurenebene („die allegorische Komödie“, ebd.) hervor. Durch diese Verschiebung wird einerseits die Erzählerinstanz freigesetzt (der Erzähler ruft nicht die Musen an, sondern er kann umfassend davon erzählen und darüber reflektieren, weil er den Figurenebenen übergeordnet ist) und andererseits wird die Inspiration, der Ursprung von Dichtung, im eigentlichen Zentrum derselben, auf der Figurenebene, Gegenstand derselben. Die Inspiration wird also Teil der *Romanhandlung*. So geschieht die Anrufung des Müßiggang auch nicht direkt und unmittelbar durch die umfassendste Instanz, den Erzähler, sondern nur in einer sekundären Redesituation: Die direkte Figurenrede des erlebenden Julius „O Müßiggang, Müßiggang! [...]“ (S. 25) ist abhängig von der einleitenden Erzählerrede „*Und so sprach ich denn [...] zu mir selbst: ‚O Müßiggang, Müßiggang! [...]‘*“ (ebd., H.v.m.). Die Anrufung ist also, obwohl es sich um direkte Figurenrede handelt, durch das Erzählerbewußtsein vermittelt, sie erfolgt nicht unmittelbar. Außerdem spricht der erlebende Julius die Anrufung nicht aus, sondern spricht sie nur in sich selbst.

Das gesamte Geschehen auf der Figurenebene ist durch den erzählenden Julius vermittelt. Aber auch dieses Geschehen selbst besteht ausschließlich aus der Bewußtseinsbewegung des erlebenden Julius, sein Bewußtsein macht die gesamte Figurenebene aus. Was erzählt wird, ist sein inneres Erleben in der Situation der Inspiration, aber auch sein Bewußtsein darüber, daß er sich in genau dieser Situation befindet. Es ist also der erlebende Julius, der über die Entstehung von Dichtung und speziell des Werkes, zu dem er inspiriert wird, reflektiert:

Und frei wie es [das wundersame Gewächs von Willkür und Liebe, das Werk *Lucinde*] entsprossen ist, *dacht' ich*, soll es auch üppig wachsen und verwildern, und nie will ich aus niedriger Ordnungsliebe und Sparsamkeit die lebendige Fülle von überflüssigen Blättern und Ranken beschneiden. (S. 26, H.v.m.)

Der erlebende Julius macht hier eine poetologische Aussage.<sup>44</sup> Die „Idylle“ wird also – ganz im Gegensatz zu den griechischen Dichtungen – ausschließlich von den Bewußtseinsinhalten des erlebenden und des erzählenden Julius konstituiert. In der ganzen „Idylle“ wird

<sup>44</sup> Sie entspricht dem Schlegelschen Verständnis der Arabeske, vgl. Schlegel: *Gespräch über die Poesie* (Anm. 12), S. 331: Arabeske nicht als „Kunstwerk“, sondern als „Naturprodukt“.

nichts geschildert, was außerhalb des Bewußtseins des (erzählenden und vor allem auch des erlebenden) Julius läge. Diese strukturelle Stellung des Bewußtseins einer Figur kann als poetische Umsetzung der subjektivitätsphilosophischen Auffassung des absoluten Ich verstanden werden.

Der erzählende Julius gibt zudem die Gedankengänge des erlebenden Julius zum größten Teil nicht inhaltlich wieder, er erzählt nicht, *was* er genau in der Situation der Inspiration dachte, sondern vermerkt nur das allgemeine Thema und vor allem, *daß* er reflektierte.<sup>45</sup> Der Umstand, daß in der Inspiration Reflexion stattfand, erfährt somit eine starke Betonung. Dies ist umso bedeutsamer, als in der griechischen Dichtung prätendiert wird, daß in ihr das wiedergegeben sei, was die Musen dem Dichter eingeben. Außerdem ist nach der Aussage des Sokrates in Platons *Ion* der Dichter im Moment der Inspiration nicht bei Bewußtsein, er ist von Sinnen, enthusiastisch vom Gotte erfüllt:

alle rechten Dichter alter Sagen sprechen nicht durch Kunst, sondern als Begeisterte und Besessene alle diese schönen Gedichte, und ebenso die rechten Liederdichter, sowenig die, welche vom tanzenden Wahnsinn befallen sind, in vernünftigem Bewußtsein tanzen, so dichten auch die Liederdichter nicht bei vernünftigem Bewußtsein diese schönen Lieder, sondern wenn sie der Harmonie und des Rhythmos erfüllt sind, dann werden sie den Bakchen ähnlich und begeistert [...].<sup>46</sup>

Auch wird in der „Idylle“ nicht die Illusion erzeugt, der Leser würde die Bewußtseinsinhalte, die Reflexionen des erlebenden Julius, wie einen Bewußtseinstrom unmittelbar verfolgen. Stattdessen tritt der erzählende Julius als vermittelnde Instanz explizit hervor: die Gedankengänge und Bewußtseinsregungen des erlebenden Julius werden ausschließlich in sekundärer und – bis auf die oben erwähnte Ausnahme – in indirekter Redesituation wiedergegeben. Sie werden also von Formulierungen wie „Und so sprach ich denn [...]“ (S. 25), „Daher dachte ich auch [...]“ (ebd.), etc. eingeleitet. Dadurch wird eine Distanz zum Erzählten erzeugt, es bleibt abstrakt. Was somit aber

<sup>45</sup> Vgl. beispielsweise: „Daher dachte ich auch [...] ernstlich über die Möglichkeit einer dauernden Umarmung nach. Ich sann auf Mittel das Beisammensein zu verlängern“ (S. 25). An welche Mittel er dabei dachte, wird nicht gesagt. Dies kann natürlich auch auf historische Tabus zurückgeführt werden. Andererseits aber haben sich die Frühromantiker gerade im erotischen Bereich immer wieder über Tabus hinweggesetzt.

<sup>46</sup> Platon: *Ion*. In: Ders.: Werke in acht Bänden, Griechisch und Deutsch, hg. v. Gunther Eigler, deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Sonderausgabe. Darmstadt <sup>2</sup>1990, Bd. 1, 533e-534a.

hervortritt, ist der Umstand, daß erzählt wird. Das Erzählen selbst tritt also in den Vordergrund, während das Erzählte zurücktritt. Dies stellt eine Umkehrung des Verhältnisses von Erzähltem und Erzählen in der griechischen Dichtung dar.

In dem Verhältnis des erlebenden und des erzählenden Julius, in ihrem Wechselspiel, liegt also – wie bereits gesagt – eine implizite, strukturelle Thematisierung des (modernen) autobiographischen Erzählens selbst. Da der Erzähler aber das Bewußtsein des erlebenden Julius in der Situation beschreibt, in der er zum Dichten der *Lucinde* inspiriert wurde, ist dieses Erzählen der inneren Erfahrung auch eine inhaltliche Thematisierung der Möglichkeit der Entstehung von Dichtung. Diese Möglichkeit liegt – wie dies der subjektivitätsphilosophisch gestützten Auffassung entspricht – im Bewußtsein. Der Ursprung der Poesie ist also im Bewußtsein des Dichters angesiedelt. So kann die poetische Darstellung eben dieser Entstehung nur in der Wiedergabe von Bewußtseinsinhalten bestehen, wie dies in der „Idylle“ auch konsequent durchgeführt ist.

Dadurch, daß die Handlung auf der Figurenebene der „Idylle“, die Bewußtseinsbewegung des erlebenden Julius, ausschließlich aus der Perspektive des erzählenden Julius geschildert und dies stets deutlich gemacht wird, haben wir festgehalten, daß das Geschehen in hohem Grade als vermitteltes erscheint. Durch den Umstand, daß die Inspiration zu dem Werk das Geschehen auf der Figurenebene ausmacht, die *Lucinde* also in der „Idylle“ die Inspiration zu sich selbst erzählt, handelt die „Idylle“ auf allen drei Erzählebenen (primäre und sekundäre Figurenebene, Erzählerebene) von der Entstehung von Dichtung, also von der Poetik. Daß der Erzähler reflektiert und kommentiert, und zwar sowohl auf das Geschehen auf der Figurenebene als auch auf sein eigenes Erzählen<sup>47</sup>, ist nicht ungewöhnlich. Ansätze dazu bildet schon die Anrufung der Musen in der griechischen Dichtung und das starke Hervortreten des Erzählers zum Beispiel im hochmittelalterlichen *Parzival* Wolframs von Eschenbach. Das spezifisch Neue der „Idylle“ ist, daß *alle* Ebenen (auch die der Figuren) von der Entstehung von Dichtung handeln, daß die Figuren auf beiden Ebenen – sowohl der erlebende Julius auf der primären Figurenebene als auch die Satanischen in der „allegorischen Komödie“ (S. 29) auf der sekundären Figurenebene – poetologische Aussagen über das Werk, in dem

<sup>47</sup> Am ausführlichsten sind die poetologischen Reflexionen des Erzählers in der Passage zwischen „Sie [die schlechten Menschen, welche den Schlaf vom Leben subtrahieren wollen] haben wahrscheinlich nie geschlafen, und auch nie gelebt“ (S. 26) und „Und also wäre ja das höchste vollendetste Leben nichts als ein *reines Vegetieren*“ (S. 27).

sie als Figuren auftreten, machen.<sup>48</sup> Aus dem Herzen der „Idylle“, aus den Figurenebenen heraus, wird also die Entstehung von Dichtung thematisiert. Poetik wird poetisch dargestellt.

Die Inspiration zu dem Werk *Lucinde* bildet das Geschehen auf den Figurenebenen und der Erzählebene der „Idylle“, und die Figuren machen auf allen Ebenen des Textes poetologische Aussagen zu dem Werk, in dem sie selbst auftreten. Folglich müßte eine Gesamtinterpretation der „Idylle“ die Poetik explizieren, die einerseits in ihr inhaltlich verhandelt wird und die sich andererseits strukturell in ihr zeigt. Der Sinn der „Idylle“ wäre also diese Poetik. Ist der Sinn der „Idylle“ die Poetik, so ist die „Idylle“ zugleich poetisch und poetologisch. Daraus ergibt sich – ganz im Sinne der Schlegelschen Poetik – das Zusammenfallen von Poetik und Dichtung. Die „Idylle“ ist Poetik, sie ist „überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie“<sup>49</sup>, sie ist Transzendentalpoesie.

#### IV

Was die inhaltliche Beschreibung des Ursprungs und der Entstehung von Dichtung angeht, so scheinen sich die Aussagen nach der Anrufung des Müßiggangs wiederum in dem Spannungsverhältnis von un verfügbarer Inspiration im Sinne der antiken Poetik und verfügbaren Elementen (wie intentionaler Formgebung<sup>50</sup>) im Sinne der Moderne zu halten.

Die antike Auffassung geht dabei von einer göttlichen Eingebung aus, in der der Dichter nicht bei Bewußtsein ist (sein *nous* hat ihn verlassen<sup>51</sup>), so daß der Dichter von dem, was er in der Dichtung vermittelt, kein Wissen hat. Für die Inspiration ist somit ein Sich-Über-

<sup>48</sup> Dies geschieht zum Teil in indirekter Rede, vgl. beispielsweise „ich [...] beschloß, was das hohe Glück mir diesmal gegeben, auch künftig durch eigne Erfindsamkeit für uns beide zu wiederholen, und dir dieses Gedicht der Wahrheit zu beginnen“ (S. 26), aber auch in direkter Rede, wobei hier teilweise der Redehalt vom Leser erst auf die dem Stück zugrundeliegenden Poetik gedeutet werden muß. Vgl. hierzu die Aussage eines Satanischen über die Ironie: „Wer nicht verachtet, der kann auch nicht achten; beides kann man nur unendlich, und der gute Ton besteht darin, daß man mit den Menschen spielt. Ist also nicht eine gewisse ästhetische Bosheit ein wesentliches Stück der harmonischen Ausbildung?“ (S. 28).

<sup>49</sup> Schlegel: Athenäumsfragment 238 (Anm. 3), S. 204.

<sup>50</sup> Vgl. hierzu Schlegels Fragment zur Poesie und Litteratur, Nr. 2172: „Alle Form der P[oesie] ist witzig“ (Friedrich Schlegel: *Fragmente zur Poesie und Litteratur II und Ideen zu Gedichten*. In: Ders.: *Literarische Notizen 1797 – 1801. Literary Notebooks*, hg. v. Hans Eichner. Frankfurt/Main u.a. 1980, S. 162–221, hier S. 219). „Witz“ ist verstandesmäßig verfügbar.

<sup>51</sup> Vgl. Picht (Anm. 21), S. 198, 396, 398 und 410.

lassen an den Gott konstitutiv. Ihr liegt ein unverfügbares Moment zugrunde. Dichtung und Philosophie sind nach Platon gleichen Ursprungs, beide gedeihen nur im Umkreis der Musen<sup>52</sup>, Philosophie ist „die wahre Erfüllung dessen [...], was die Dichtung erstrebt“<sup>53</sup>, das „Denken selbst ist [...] höchste Dichtung [...]“.<sup>54</sup>

Die Aussagen in der „Idylle“ nun stehen in dem Spannungsfeld zwischen der beschriebenen Platonischen Auffassung und dem neuzeitlichen Gedanken der bewußten und intentionalen Herstellbarkeit, der Verfügbarkeit des dichterischen Ursprungs, der Autonomie des Ichs im Schaffensprozeß. Vor allem der erlebende Julius neigt zu dem letzteren Pol, ohne daß ihm allerdings diese Auffassung durchgängig zugeordnet werden könnte.

Die Schlegelsche Position kann in ihrer Zwitterstellung als Antwort auf die Platonischen Vorbehalte gegenüber der Dichtung (Dichtung kann sich an ihr selbst nicht auf ihre Wahrheit hin überprüfen) aufgefaßt werden. Er fordert von der Dichtung zusätzlich zum antiken *enthousiasmos*, zum Ergriffensein von dem Gott, das Bewußtsein, die Reflexion des Dichters auf sein Dichten, sein Werk und deren Ursprung. Dies kann er dadurch realisieren, daß er die unverfügbare Inspiration, das innere Bilden (das „Denken und Dichten“, S. 27) von der künstlerischen Formgebung, d.h. der verfügbaren, reflektierten Umsetzung der Inspiration (dem „Sprechen und Bilden“, ebd.) abkoppelt.

So lange der Künstler erfindet und begeistert ist, befindet er sich für die Mitteilung wenigstens in einem illiberalen Zustande. Er wird dann alles sagen wollen [...]. Dadurch verkennt er den Wert und die Würde der Selbstbeschränkung, die doch für den Künstler wie für den Menschen das Erste und das Letzte, das Notwendigste und das Höchste ist [...]; man muß mit der Selbstbeschränkung nicht zu sehr eilen, und erst der Selbstschöpfung, der Erfindung und Begeisterung Raum lassen, bis sie fertig ist [...]; man muß die Selbstbeschränkung nicht übertreiben.<sup>55</sup>

Durch die Zweiteilung des dichterischen Schaffensprozesses wird das Verhältnis von Inspiration und ihrer Umsetzung, d.h. dem endgültigen, sinnlich wahrnehmbaren Werk, ein mittelbares, während es in der Platonischen Auffassung ein unmittelbares ist. Charakteri-

<sup>52</sup> Vgl. ebd., S. 331.

<sup>53</sup> Ebd.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Friedrich Schlegel: *Lyceumsfragment* 37. In: Ders.: *Charakteristiken und Kritiken* I (1796 – 1801), hg. v. Hans Eichner. München u.a. 1967 (=KA, Bd. 2), S 147-163, hier S. 151.

stisch für Schlegels Dichtungsverständnis ist – gerade auf dem griechischen Hintergrund – eine Vermitteltheit in der Entstehung von Dichtung durch die Kombination von verfügbaren und unverfügbaren Elementen, von Reflexion und Eingebung im Schaffensprozeß als Ganzem. Was die Transzendentalpoesie als Ableitung von der Transzendentalphilosophie leisten muß, ist die Reflexion und die Darstellung ihrer selbst auf die Bedingungen ihrer Möglichkeit hin. Das ist der Grund, warum Schlegel Poesie und Poetik überhaupt zusammenfallen lassen kann. Die Schlegelsche Transzendentalpoesie ist sowohl ein Fortdenken wie auch eine neuzeitliche Antwort auf das Platonische Dichtungs- und Philosophieverständnis, allerdings unter subjektivitätsphilosophischen Prämissen. Somit ist Schlegel eine wahrhaftig neuzeitliche Antwort auf Platon. Er geht von Platon aus und weicht dann von ihm ab, indem er dezidiert neuzeitlich antwortet.

Aufgrund der Anlehnung an Platon geht die „Idylle“ aber nicht gänzlich in einer Umsetzung der Subjektivitätsphilosophie etwa Fichtescher Prägung auf. Denn gerade im Umkreis der subjektivitätsphilosophischen Selbstbezüglichkeit des Ichs in der Anrufung des Müßiggangs dementiert Julius die reine Selbstbezüglichkeit, den „Narzißmus“:

Aber die Wellen flohen und flossen so gelassen, ruhig und sentimental, als sollte sich ein Narcissus in der klaren Fläche bespiegeln und sich in schönen Egoismus berauschen. Auch mich hätte sie locken können, mich immer tiefer in die innere Perspektive meines Geistes zu verlieren, wenn nicht meine Natur so uneigennützig und so praktisch wäre, daß sogar meine Spekulation unaufhörlich nur um das allgemeine Gute besorgt ist. (S. 25)

Doch was bedeutet hier Narzißmus? Er meint: das Ich ist in seiner Selbstverliebtheit nicht mehr auf das Gegenüber als solches, als das Andere, bezogen, sondern es betrachtet dieses nur noch als einen Spiegel seiner selbst. Das ist nach Julius echter „Egoismus“ (ebd.). So sagt Julius auch nicht „als sollte sich ein Narcissus in der klaren Fläche“ (ebd.) ‚spiegeln‘, was ein wertfreier Ausdruck wäre, sondern er verwendet das pejorative „Bespiegeln“ (ebd.). Hätte in der „Idylle“, also in der Inspiration zu Dichtung, wie Julius sie erlebt, eine reine Selbstbespiegelung des Ich statt, so müßte der erlebende Julius hier zum Narziß werden, er müßte sich eben „immer tiefer in die innere Perspektive“ (ebd.) seines „Geistes [...] verlieren“ (ebd.). Genau das wird aber zurückgewiesen, denn diese ausschließliche Selbstbespiegelung bedeutet ein ‚Sichverlieren‘. Doch was setzt Julius dem Narzißmus entgegen? Seine „Natur“ (S. 25, H.v.m.), die darüberhin-

aus „so uneigennützig und so praktisch“ (ebd.) sei, „daß sogar“ seine „Spekulation unaufhörlich *nur um das allgemeine Gute besorgt*“ (ebd., H.v.m.) sei. Der erzählende Julius argumentiert mit den Platonischen Topoi der „Natur“ und des „allgemeinen Guten“. Das Ich ist gemäß seiner Natur also auf etwas außerhalb seiner selbst, auf das allgemeine, nicht das individuelle oder subjektive Gute bezogen. Es gibt also das Andere, das Gegenüber, nur deshalb kann der erlebende Julius auch „ernstlich über die Möglichkeit einer dauernden Umarmung“ (ebd.) nachdenken, denn die Möglichkeit einer Vereinigung beruht auf der Voraussetzung eines Getrenntseins, eines wahren Anderen.

Das neuzeitliche Bewußtsein der Verfügbarkeit und Machbarkeit zeigt sich andererseits etwa darin, daß der erlebende Julius darüber nachdenkt, wie er schicksalhaft Gegebenes aufheben kann:

*Ich sann auf Mittel* das Beisammensein zu verlängern, und künftig lieber alle kindlich rührenden Elegien über plötzliche Trennung zu verhüten, als uns wie bisher an dem Komischen einer solchen *Fügung des Schicksals* zu ergötzen, weil es nun doch einmal geschehen und *unabänderlich* sei. (ebd., H.v.m.)

Dieses Ziel wird gleichzeitig vom Erzähler auch explizit mit der Transzendentalphilosophie in Verbindung gebracht, allerdings stets in einer erotischen Metaphorik (die auch als Verweis auf den Eros des Platonischen *Symposion* gelesen werden kann): „Erst nachdem die Kraft der angespannten *Vernunft* an der Unerreichbarkeit des *Ideals* brach und erschlaffte, überließ ich mich dem Strome der Gedanken [...]“ (S. 26, H.v.m.). Julius scheitert zunächst mit seinem Vorhaben im Sinne einer Philosophie des Machens und der Vernunft, sein Denken bricht an der „Unerreichbarkeit des Ideals“ (ebd.), denn zunächst muß – wie wir gesehen haben – die unverfügbare Inspiration als unabdingbare Voraussetzung den Schaffensprozeß anstoßen. Als Folge seines Scheiterns überläßt sich Julius – nicht, wie im griechischen Sinne, dem Gotte, sondern neuzeitlich gewendet – dem „Strome der Gedanken“ (ebd.). Er hört, das heißt, er nimmt auf (statt aktiv zu verfügen), er verliert einen Teil seines Bewußtseins (er läßt sich die Sinne bezaubern, vgl. ebd.), spricht mythologisierend von „Sirenen“ (ebd.). Diese antik-griechischen Elemente sind mithin aus der Moderne heraus begriffen, es handelt sich – nach Julius' Aussage – um „Einbildung“ (ebd.) und die Sirenen sind in seiner „eigenen Brust“ (ebd.). Daß sich der erlebende Julius der Inspiration nicht unmittelbar und selbstverständlich überläßt, sondern erst nachdem seine neuzeitliche Prägung überwunden wurde, signalisiert das „Erst“, das den Satz einleitet:

Erst nachdem die Kraft der angespannten Vernunft an der Unerreichbarkeit des Ideals brach und erschlaffte, überließ ich mich dem Strome der Gedanken, und *hörte* willig alle die bunten Märchen an, mit denen Begierde und *Einbildung*, unwiderstehliche *Sirenen in meiner eignen Brust*, meine Sinne bezauberten (ebd., H.v.m.).

Und selbst in diesem „Strome der Gedanken“ (ebd.) verläßt ihn sein Bewußtsein zunächst nicht ganz: „Es fiel mir nicht ein das verführerische Gaukelspiel unedel zu kritisieren, ungeachtet ich wohl *wußte*, daß das meiste nur schöne Lüge sei“ (ebd., H.v.m.). Julius hat also in der Inspiration noch Wissen, er befindet sich nicht in völliger Verzückung. Was Julius weiß, entspricht Platons Vorbehalten gegenüber der Dichtung. Nach Platon führt der Umstand, daß der Dichter in dem Moment der Inspiration kein Bewußtsein hat, dazu, daß die Dichtung selbst keine Rechenschaft über die Wahrheit oder die Unwahrheit des Gesagten ablegen kann. Der erlebende Julius weiß um diesen Umstand sogar im Moment der Inspiration, er weiß, daß von dem „verführerischen Gaukelspiel [...] *das meiste nur schöne Lüge sei*“ (ebd., H.v.m.). Selbst die Unmittelbarkeit der Eingebung ist also durchbrochen, und das, was der erlebende Julius weiß und was sich mit der Platonischen Dichtungskritik deckt, wird dadurch betont. Der erlebende Julius reflektiert sein Erlebnis der Inspiration. Eine Form von Ekstase hat sich also mit Bewußtsein, mit Wissen verbunden. Dies entspricht der sokratischen Haltung beim Philosophieren.<sup>57</sup> Julius sagt über die Entstehung von Dichtung das aus, was Sokrates als die Haltung des Philosophen umsetzt. Schlegel erhebt somit – in Übereinstimmung mit seiner allgemeinen Poetik – Dichtung zu Philosophie<sup>58</sup>, und er tut dies entsprechend der Platonischen Auffassung von Dichten und Denken.

<sup>57</sup> Vgl. Picht (Anm. 21), S. 404: „Es gibt keinen topos, keine Region, in der man den Sokrates unterbringen könnte. Man kann ihn nicht unter die Verständigen und Maßvollen einordnen, denn seine Weisheit ist eine enthusiastische Weisheit. [...] Bei ihm sind dionysischer Rausch und apollinische Klarheit zur Einheit verbunden“, und „es besteht [...] ein wesentlicher Zusammenhang zwischen der Entrückung, welche die Menschen in dionysischen und korybantischen Kulturen erfahren, und der Entrückung durch die Kraft der reinen Erkenntnis“ (ebd.). So ist im *Symposion* Philosophie „die wahre Erfüllung dessen [...], was die Dichtung erstrebt“ (ebd., S. 331), „Denken selbst [...] vielmehr höchste Dichtung“ (ebd.) und Sokrates' Philosophie „die höchste Musenkunst“ (ebd., S. 330).

<sup>58</sup> Zum philosophischen Anspruch der Poesie und zu deren Erhebung zur Philosophie vgl. Schlegels *Lyceumsfragment* Nr. 42: „Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte [...]. Die Poesie allein kann sich auch von dieser Seite [der Ironie] bis zur Höhe der Philosophie erheben“ (Schlegel, Anm. 55, S. 152) und „Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein“ (Schlegel: *Lyceumsfragment* Nr. 115, Anm. 55, S. 161).



Das Spannungsverhältnis zwischen verfügbaren und unverfügbaren Elementen setzt sich auch im Folgenden fort:

Die zarte Musik der Fantasie schien die Lücken der Sehnsucht auszufüllen. Dankbar nahm ich das wahr und *beschloß*, was *das hohe Glück* mir diesmal *gegeben*, auch künftig *durch eigne Erfindsamkeit* für uns beide *zu wiederholen*, und dir dieses Gedicht der Wahrheit zu beginnen. (S. 26, H.v.m.)<sup>59</sup>

Das „hohe Glück“ (ebd.) ist – unverfügbar – „gegeben“ (ebd.), während der Beschluß, das Gegebene „durch eigne Erfindsamkeit [...] zu wiederholen“ (ebd.), Verfügbarkeit ausdrückt. Nach der Inspiration, dem „Strome der Gedanken“ (ebd.), kann der intentionale Gestaltungswille, die „eigne Erfindsamkeit“ (ebd.), einsetzen. Sie bleibt jedoch auf die Inspiration als „Keim“ (ebd.) bezogen, sie ist intentionale ‚Wiederholung‘ der Inspiration. Die Inspiration ist unabdingbare Voraussetzung für die Entstehung von Dichtung:

Wie geschieht alles Denken und Dichten, als daß man sich der Einwirkung irgend eines Genius ganz überläßt und hingibt? Und doch ist das Sprechen und Bilden nur Nebensache in allen Künsten und Wissenschaften, das Wesentliche ist das Denken und Dichten, und das ist nur durch Passivität möglich. Freilich ist es eine absichtliche, willkürliche, einseitige, aber doch Passivität. (S. 27)

Diese Spannung zwischen Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit wird immer wieder auf unterschiedliche Weise – auch allegorisch – ausgedrückt. Sie ist das eigentlich Konstante, das den Ausdrucksweisen in ihrer Verschiedenheit zugrundeliegt. So verkörpert Herkules in der „allegorischen Komödie“ (S. 29) genau dieses Spannungsverhältnis von verfügbaren, reflexiven Elementen und unverfügbarer Eingebung. Julius schaut das Schauspiel im Zustand der Inspiration und schafft davon ausgehend den Roman *Lucinde*. Da der erzählende Julius dieses Geschaute zudem als „allegorische Komödie“ (ebd.) bezeichnet, muß das Schauspiel als Allegorie auf *Lucinde* gelesen werden. Deshalb läßt sich die Bildlichkeit aus der Komödie direkt auf die allgemeine Poetik, die sich in der „Idylle“ ausdrückt, übertragen. Prometheus „verfertigt“ (S. 28) in dieser „allegorischen Komödie“ (S. 29) die Zuschauer, die vor der Bühne stehen, also die Rezipienten des

<sup>59</sup> Hier zeigt sich nochmals, daß der Augenblick der Inspiration nicht der Moment ist, in dem das Werk entsteht, sondern nur der Anfang, der Ursprung, „der erste Keim“ (S. 26) desselben. Der erzählende Julius kommentiert: „So erzeugte sich der erste Keim zu dem wundersamen Gewächs von Willkür und Liebe“ (S. 26). Hierbei drückt der Umstand, daß „*sich* dieser Keim *erzeugte*“, Unverfügbarkeit aus.

Geschehens auf der Bühne. Diese gehören allerdings zum Ganzen des von Julius als „allegorische Komödie“ (ebd.) bezeichneten Geschehens, sie sind die in der Komödie internen, fiktiven Adressaten des Bühnengeschehens. Prometheus schafft also *Figuren* der „allegorischen Komödie“. Ist die Komödie aber Allegorie, so läßt sich dieses Schaffen auf das Figureschaffen in der „Idylle“ und dadurch, daß diese Transzendentalpoesie ist, auf die Dichtung allgemein übertragen. Prometheus' Schaffen ist Allegorie der Hervorbringung von Figuren in der Dichtung. Doch sind die von Prometheus geschaffenen Menschen ‚nicht richtig gebildet‘: „Wie kann man allein Menschen bilden wollen? Das sind gar nicht die rechten Werkzeuge“ (S. 28). Prometheus ist „der Erfinder von Erziehung und Aufklärung“ (S. 29), er arbeitet „mit der größten Hast und Anstrengung“ (S. 28) und mit den ‚falschen Werkzeugen‘. Die technizistische Herstellung von Figuren der Dichtung, mithin von Dichtung selbst, scheitert, da für die unverfügbaren Komponenten im poetischen Schöpfungsakt, für die Inspiration und die ihr vorausgesetzte Muße kein Raum bleibt. So kann Prometheus auch nicht müßiggehen: „Prometheus aber, weil er die Menschen zur Arbeit verführt hat, so muß er nun auch arbeiten, er mag wollen oder nicht“ (S. 29).

Herkules wird in der Komödie als das positive Gegenstück zu Prometheus beschrieben. Sein Tun ist von dem richtigen Verhältnis von Aktivität und Passivität bestimmt. Dieses richtet sich nach den jeweiligen Phänomenen, also danach, ob diese verfügbar oder unverfügbar sind. Er läßt die Dinge als sie selbst begegnen und richtet sein Tun danach aus. So nimmt er Gegebenes, Unabänderliches hin und schafft Menschen „richtig“, nämlich mittels der natürlichen Sexualität: „Darin [in bezug auf die ‚Werkzeuge‘, mit denen man Menschen schafft] dachte unser Freund Herkules richtiger [als Prometheus], der fünfzig Mädchen in einer Nacht für das Heil der Menschheit beschäftigen konnte, und zwar heroische“ (ebd.). Gegebenenfalls ist er aber auch tätig: „Er hat auch gearbeitet und viel grimmige Untiere erwürgt [...]“ (ebd.). Dennoch war „aber das Ziel seiner Laufbahn [...] immer ein edler Müßiggang, und darum ist er auch in den Olymp gekommen“ (ebd.).

Diese Grundkonstellation in der Poetik, das notwendige Spannungsverhältnis von unverfügbarer Inspiration und bewußter, reflektierter, also verfügbarer formaler Umsetzung, zeigt sich auch in den weiteren, nicht besprochenen Stellen der „Idylle“. Das können wir hier nicht ausführen. Doch wie wir gesehen haben, drückt sich auch in dem kleinsten Teil des Textes der Sinn der „Idylle“ als ganzer aus, denn in der romantischen Poesie lebt „dieser wunderbare ewige

Wechsel von Enthusiasmus und Ironie [...] selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen“.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Schlegel: *Gespräch über die Poesie* (Anm. 12), S. 319.

# Violetta L. Waibel, Tübingen

## „Innres, äußres Organ“

### Das Problem der Gemeinschaft von Seele und Körper in den *Fichte-Studien* Friedrich von Hardenbergs

„568. Es ist allgemein bekannt, daß man Seele und Körper unterscheidet. Jeder der diese Unterscheidung kennt wird dabey eine Gemeinschaft zwischen beyden statuiren, vermöge deren sie auf einander wechselseitig wirken. In dieser Wechselwirkung kommt beyden eine doppelte Rolle zu – entweder sie wirken selbst für sich auf einander oder ein drittes Etwas wirkt durch eins aufs Andre. Der Körper nemlich dient zugleich auch vermittelst der Sinne zu einer Communication der äußern Gegenstände mit der Seele, und insofern er selbst ein äußerer Gegenstand ist, wirkt er selbst, als ein solcher, mittelst der Sinne auf die Seele. Natürlich wirkt die Seele auf demselben Wege zurück und hieraus ergiebt sich, daß dieser Weg, oder die Sinne, ein gemeinschaftliches, ungetheiltes Eigenthum des Körpers und der Seele sind. So gut es äußre Gegenstände giebt, zu denen der Körper mit gehört, eben so gut giebt es innre Gegenstände, zu denen die Seele mit gehört. Diese wirken auf den Körper und die äußern Gegenstände überhaupt, mittelst der Sinne, wie schon gesagt und erhalten die Gegenwirkung auf [auch?] auf diesem Wege zurück. Die Schwierigkeit ist nun die *Sinne* zu erklären.

/Gattungsbegriff d[er] Sinne/

Zu Sinnen gehört immer ein Körper und eine Seele. Ihre Vereinigung findet mittelst der Sinne statt. Die Sinne sind schlechthin nicht selbstthätig – Sie empfangen und geben, was sie erhalten – Sie sind das Medium der Wechselwirkung.

/Entweder *unterscheidet* die Seele das wirkliche Daseyn, in der Erscheinung des Augenblicks, den wirklichen Zustand, vom Nothwendigen Daseyn in der Idee, dem gesetzten, dem Idealzustande, *nicht*, /Zustand des freyen Seyns, ohne rege Unterscheidungskraft/ oder sie unterscheidet beydes. Im letztern Falle findet sie nun den wirklichen Zustand mit sich selbst harmonirend, oder sich widersprechend – das Erste ist das Gefühl der Lust, des Gefallens, das Andre das Gefühl d[er] Unlust, des Misfallens. Beyde sind Abweichungen vom natürlichen Zu-

stande und daher nur momentan im weitem Sinne. Im ersten Gefühl ist es die Form des natürlichen Zustandes, der Kunstzustand, das Gefällige, Lusterregende. Im andern ist der Zwang, den das Natürlichnothwendige vom Zufälligen erleidet, das Mißfällige, Schmerzende./

Der Grund der Sinne, der Sinn, muß eine negative Materie und negativer Geist seyn – beydes eins – folglich die absolute Materie und der absolute Geist – welches eins ist. Wahrscheinlich also das Element der Einbildungskraft – des Ichs – des Einzigen vorhingedachten Absoluten – das durch Negation alles Absoluten gefunden wird.

Nun müssen wir uns aber diesen Fund nicht materiell oder geistig denken – Es ist keins von beyden, weil es beydes auf gewisse Weise ist. Es ist ein Product der Einbildungskraft, woran wir *glauben*, ohne es seiner und unsrer Natur nach, je zu erkennen vermögen. Es ist auch nichts an und für sich vorhandnes, sondern dasjenige, was als Gegenstand einer nothwendigen Idee den einzelnen Sinnen zum Grunde liegt und sie erklärt – und sie einer theoretischen Behandlung fähig macht.

/Das oberste Princip muß schlechterdings Nichts Gegebenes, sondern ein Frey Gemachtes, ein *Erdichtetes*, *Erdachtes*, seyn, um ein allgemeines metaphysisches System zu begründen, das von Freyheit anfängt und zu Freyheit geht. /Alles Filosofiren zweckt auf Emancipation ab./

Finden thun wir dieses Substrat in den einzelnen Sinnen vereinzelt – d. h. in Verbindung mit einem äußern oder innern Gegenstande. Licht, Schall, etc. sind Modificationen, Individuen der Gattung Sinn.

#### /Organ und Sinn unterschieden/

/Hieraus sehn wir beyläufig, daß Ich im Grunde nichts ist – Es muß ihm alles *Gegeben* werden – Aber es kann nur ihm etwas gegeben werden und das Gegebene wird nur durch Ich etwas. Ich ist keine Encyclopaedie, sondern ein universales Princip. Dis hellt auch die Materie von Deductionen a priori auf. Was dem Ich nicht gegeben ist, das kann es nicht aus sich deduciren – aber mit dem Gegebenseyn tritt auch seine Befugniß und Macht ein, dasselbe zu deduciren. Was ihm gegeben ist, ist auf Ewigkeit sein – denn Ich ist nichts als das Princip der Vereigenthümlichung. Alles ist sein, was in seine Sphäre tritt – denn in diesem Aneignen besteht das Wesen seines Seyns. Zueignung ist die ursprüngliche Thätigkeit seiner Natur/ [s. Abt. VI, Nr. 468]

/Innres, äußres Organ – Arten der innern und äußern Gegenstände, die besondere Organe voraussetzen, und damit eine neue Modification des Sinns, sichtbar, erkennbar machen./

/Zwey Weisen die Dinge anzusehn – von oben herunter oder von unten hinauf – durch diesen Wechsel wird positiv, was erst negativ war und vice versa. Man muß beyde Weisen auf einmal brauchen./

/Sinn und Bewußtseyn. Das letztere ist nichts als: Wirksamkeit der einen oder der andern Welt mittelst des Sinns./“<sup>1</sup>

In der Vorrede zu seiner Schrift *Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre* bemerkte Fichte, daß er wohl „nie etwas wird sagen können, worauf nicht schon Kant, unmittelbar oder mittelbar, deutlicher oder dunkler, gedeutet habe.“<sup>2</sup> In ähnlicher Weise ließe sich sagen, daß Hardenberg, der erstaunlich tief in zahlreiche Details der theoretischen Philosophie Kants und Fichtes, der *Kritik der reinen Vernunft* und der frühen *Wissenschaftslehre*, eingedrungen ist, nur selten Probleme anschnidet, auf die nicht schon Kant und Fichte „unmittelbar oder mittelbar, deutlicher oder dunkler, gedeutet“ haben. Wenn dies aber stimmt, so ließe sich schließen, können wir die fragmentarischen, oft nur andeutenden, selten zu Ende argumentierenden *Fichte-Studien* getrost zur Seite legen.

Daß ich für die gegenteilige Meinung werben möchte, beweist das Faktum der vorliegenden Untersuchung. Mit wenigstens dem gleichen Recht läßt sich nämlich sagen, daß, wer in die schwierigen theoretischen Konzepte Kants und Fichtes detailliert eingedrungen ist, deren Argumente nicht bloß exzerpierend wiedergibt, der muß, trotz der meist fragmentarischen Form der Selbstverständigung, ein genuin philosophisches Interesse verfolgen, das zu rekonstruieren sich lohnt, auch wenn wir noch immer nicht genau wissen, was der Ertrag der *Fichte-Studien* neben den großen Systemen von Kant, Fichte, Schelling und Hegel für den heutigen Leser sein mag.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Friedrich von Hardenberg: *Fichte-Studien*. In: *Novalis Schriften. Die Werke von Friedrich von Hardenberg*, hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Zweite, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden und einem Begleitband. Darmstadt 1960-1988 (im folgenden zitiert „NS“ mit Band, gegebenenfalls Nr. der *Fichte-Studien* und Seitenzahl), II 104-296, 568. 272-274.

Die Werke Johann Gottlieb Fichte werden zitiert nach der *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* (GA, Band und Seitenzahl). Stuttgart / Bad Cannstatt 1964ff. Soweit möglich werden Seitenangaben auch aus SW = *Johann Gottlieb Fichtes sämtliche Werke*, hg. v. Immanuel Hermann Fichte, 8 Bände. Berlin 1845/46, hinzugesetzt. – Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (KrV, wie üblich nach A und B). Nach der ersten und zweiten Original-Ausgabe neu herausgegeben von Raymund Schmidt. Hamburg 1976.

<sup>2</sup> GA I 2, 110; SW I, 30.

<sup>3</sup> Die wichtigsten neueren Untersuchungen zu Hardenbergs *Fichte-Studien* hat Manfred Frank vorgelegt. Stellvertretend für eine Reihe seiner Untersuchungen sei ver-

Im Gegensatz zu zahlreichen, nur angedeuteten Gedanken der *Fichte-Studien* bildet der vorliegende Text eine geschlossene Einheit, die sich gerade auch deshalb zu einer gesonderten Untersuchung anbietet, da die mit dem Text anhebende Problematisierung der Gemeinschaft von Seele und Körper singulär im gesamten Textkorpus steht. An ihm läßt sich die gleichzeitige Nähe und Distanz zur Philosophie Kants und Fichtes exemplarisch studieren. Der Text stellt innerhalb der 5. Handschriftengruppe vom Sommer 1796 das letzte, in sich abgeschlossene Manuskript von vier Handschriftenseiten auf zwei losen Blättern der *Fichte-Studien* dar.<sup>4</sup> Die gesamte Handschriftengruppe zeichnet sich vor den anderen durch eine Häufung von längeren und geschlosseneren Texten aus. Vereinzelt findet sich bereits ein Niederschlag einer Lektüre von Fichtes *Grundlage des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre*, deren erster Teil im April 1796 erschienen war. Daß Hardenberg in dem Text Nr. 568 auf das Verhältnis des inneren und äußeren Organs, der inneren und äußeren Gegenstände, auf die Sinne, sowie auf die Gemeinschaft von Seele und Körper reflektiert, sieht der Herausgeber der neu geordneten *Fichte-Studien* am wahrscheinlichsten veranlaßt durch eben diese Schrift Fichtes, genauer durch den Paragraphen 6 des *Naturrechts*, in dem Fichte im Rahmen der „Deduktion der Anwendbarkeit des

---

wiesen auf ‚Unendliche Annäherung‘. *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt am Main 1997 und *Das Problem der ‚Zeit‘ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*. München 1972. Neudruck: Paderborn 1990. Frank hebt an Hardenbergs Denken im Gegenzug zu den idealistischen Positionen der Zeit dessen Einbindung in die Konstellation empiristischer Denker hervor. Wichtig ist ihm die daran sich anschließende Konsequenz, nach der die Suche nach einem letzten Prinzip als unabschließbar gilt und durch eine mit Kant bloß regulativ geltende Idee ersetzt wird. In Hardenberg sieht er demnach einen wichtigen Exponenten derjenigen Denkrichtung, die dem *unendlichen Mangel an Sein*, so seine Schrift zu Schellings Spätphilosophie von 1975 (stark erweiterte zweite Fassung München 1992), Abhilfe zu schaffen sucht.

Da bekanntlich mit der von Hans-Joachim Mähl in mühevoller Kleinarbeit besorgten neuen Edition die Forschung zu Hardenbergs *Fichte-Studien* in zwei Zeitrechnungen zerfällt, in diejenige vor und nach 1965, zählt Theodor Haerings Schrift *Novalis als Philosoph*. Stuttgart 1954, zur anderen Zeitrechnung. Ihm kommt das Verdienst zu, Hardenberg als philosophischen Denker erstmals ernsthaft gewürdigt und auf ihn aufmerksam gemacht zu haben, auch wenn seine Untersuchung auf der frühen, fragmentarischen Edition der philosophischen Manuskripte Hardenbergs beruht, die vielfach Korrekturen und Ergänzungen erfuhr.

<sup>4</sup> Vgl. NS II, 77-81.

Rechtsbegriffs“ bei der Entfaltung konkreter Subjektivität auch die Selbstzuschreibung eines Leibes als Bedingung einer rechtsfähigen Gemeinschaft vernünftiger Wesen expliziert.<sup>5</sup>

# I.

Tatsächlich bietet die Theorie der Leiblichkeit vernünftiger Wesen nach Fichtes *Naturrecht* einigen Anhalt für den Gedankengang Hardenbergs, doch ebenso sehr weichen die beiden Texte in Sprache und Intention voneinander ab.

Fichtes *Grundlage des Naturrechts*, deren erster Teil im Frühjahr 1796 erschienen ist, ist in drei Hauptstücke gegliedert. Bekanntlich stellt die Schrift die erste systematische Theorie der Interpersonalität dar. Das erste Hauptstück ist als „Deduktion des Begriffs vom Rechte“<sup>6</sup> betitelt. Im Ausgang vom Begriff des Ichs wird darin zuerst das Wirkungsfeld eines Subjekts, also die Sinnenwelt, sodann die Beziehung eines Ichs zu anderen Vernunftwesen durch das Theorem der Anerkennung der Freiheit des anderen unter Einschränkung der eigenen Freiheitsansprüche als Fundament möglicher Rechtsverhältnisse entfaltet.

Im Zentrum des zweiten Hauptstücks, der „Deduktion der Anwendbarkeit des Rechtsbegriffs“ steht der Gedanke, daß vernünftige Subjekte durch ihre Leiblichkeit erst Teil der sinnlichen Welt sind und also auch über Organe verfügen, die die Wechselwirkung mit der sinnlichen Welt ermöglichen.

Fichte betont, daß nicht das Vernunftwesen überhaupt, sondern nur das konkrete Individuum sich als Person, das heißt als Vernunftwesen, begreifen kann. Das konkrete Individuum steht in Wechselbeziehung mit der es umgebenden Welt im allgemeinen, wie in den ersten beiden Paragraphen gezeigt, und es steht im besonderen mit anderen Vernunftwesen in Wechselbeziehung. Die Möglichkeit einer Rechtsgemeinschaft konkretisiert sich im Paragraphen 6 nun auf folgende Weise.

Das Ich in seiner abstrakten, reinen Form ist durch nichts anderes als durch seine Freiheit bestimmt. Ausgehend von diesem Gedanken läßt sich daher sagen, daß sich die Wechselbeziehung des Ich mit der äußeren Welt dadurch bemerkbar macht, daß dem Wollen, der Freiheit des Ich, ein Widerstand entgegengesetzt ist. Daher spricht Fichte von einer doppelten Artikulation des Ichs durch ein höheres und ein

<sup>5</sup> Vgl. NS II, 80; GA I 3, 361; SW III, 56.

<sup>6</sup> GA I 3, 329; SW III, 17.



niederes Organ. Das höhere Organ will die Freiheit durch Selbstbestimmung wahren, die es, durch den Widerstand im niederen Organ unmöglich gemacht, im höheren Organ durch Nachbildung des Widerstands selbst beschränkt.

Das niedere Organ entdeckt sich als der Leib, durch den die Person über Sinne verfügt, mittels deren sie mit der Außenwelt in Kontakt treten kann. Der Leib und sein Sinn umfaßt sonach alle dem Menschen möglichen Sinne. Das höhere Organ, durch das die Vernunft oder Freiheit instanziiert ist, steht in Wechselbeziehung zum niederen Organ, dieses wiederum steht in Wechselwirkung mit der Außenwelt, so daß eine Wechselbeziehung von höherem Organ und Außenwelt, also auch von Vernunftwesen zu Vernunftwesen, immer vermittelt ist durch das niedere Organ.

Im niederen Organ, dem Leib, unterscheidet Fichte des Weiteren eine subtilere, feinere von einer zäheren, haltbareren Materie, um folglich zeigen zu können, daß sich Vernunftwesen als diese allein durch die subtilere Materie, vor allem aber durch die Sinne des Sehens und Hörens, erkennen. Schließlich betont Fichte hier schon den Gedanken, der für die *Wissenschaftslehre nova methodo* von eminenter Bedeutung ist, daß nämlich Vernunftwesen einander als in sich nach Zwecken geordnete Wesen erkennen: jedoch nicht wie Pflanzen, die als Organisationen der Natur durch sich zur Fortpflanzung der Gattung bestimmt sind, nicht wie Tiere, die überdies durch freie Bewegung bestimmt sind, sondern als Wesen, die ins Unendliche als Bestimmbarkeit und als Bildsamkeit bezeichnet sind, wodurch sich insbesondere die Bestimmung des Menschen zur Freiheit artikuliert. Schon am menschlichen Säugling zeige sich die Bestimmung zur Freiheit, der, anders als Tiere, von der Natur in die Hilflosigkeit entlassen sei, um ihn um so mehr der Bildung und Erziehung durch Vernunftwesen anzuvertrauen.

Diese knappe Zusammenfassung des Paragraphen 6 des *Naturrechts* zeigt, daß sich Hardenberg bei der Niederschrift seines Textes durchaus von einigen Überlegungen Fichtes anregen ließ, aber mindestens im gleichen Maße weicht er von dessen Theoriekontext ab.

Statt wie Fichte im Ausgang vom Selbstbewußtsein den Leib als eine notwendige Bedingung desselben zu deduzieren, geht er von dem Faktum der Unterscheidung und der Gemeinschaft von Seele und Körper aus („Es ist allgemein bekannt“; „Jeder der“), die in einer näher zu bezeichnenden Weise eine Wechselbeziehung darstellt. Hardenberg schreibt dabei Seele und Körper eine doppelte Rolle zu, womit er jedoch nicht Fichtes Rede von der doppelten Artikulation

des Ichs durch das höhere und niedere Organ aufnimmt.<sup>7</sup> Genaugenommen sieht Hardenberg eine Verdoppelung der doppelten Artikulation bei Fichte am Werk, da Seele und Körper schon an sich, zudem aber anlässlich eines dritten äußeren Gegenstandes in Wechselwirkung stehen. Für das folgende wird dies noch wichtig sein.

Während Fichte jedoch den Leib in eine subtilere und gröbere Materie geteilt wissen will, also in die Sinnesorgane und den bloßen Körper des Menschen, bezeichnet Hardenberg von Beginn an die Sinne als Vermittlungsinstanz zwischen Seele und Körper, aber auch als Vermittlungsinstanz zwischen Körper und äußeren Gegenständen. Da ihm der Leib als subtilere Materie als Inbegriff der Sinne offenbar nicht angemessen scheint, bezeichnet es Hardenberg als „Schwierigkeit [...] nun die Sinne zu erklären.“ Näherhin fragt er nach dem „/Gattungsbegriff d[er] Sinne/“.<sup>8</sup> Nach einer eingeschobenen Reflexion zur Frage, wie die Seele wirkliches Dasein von notwendigem Dasein in der Idee zu unterscheiden vermöge, auf die zurückzukommen sein wird, artikuliert Hardenberg die Vermutung, daß der Grund der Sinne wie die Sinne in einer negativen Materie und einem negativen Geist zu suchen sind. Die Annahme liegt nahe, daß mit negativer Materie und negativem Geist Fichtes subtilere Materie im Blick steht. Der sachliche Bezug kann auch kaum mit rationalen Gründen als ein anderer gedacht werden, doch ist die deskriptive Qualität in beiden Theorien eine gänzlich andere. Diese gilt es im besonderen herauszuarbeiten, um die ganz andere Textintention Hardenbergs fassen zu können.

So ist auch zu beachten, daß Hardenberg in keiner Weise auf Fichtes genuines Anliegen eingeht, wie nämlich die Bedingungen des Selbstbewußtseins im Hinblick auf die Gemeinschaft von vernünftigen Wesen und deren Rechtsgemeinschaft zu artikulieren sind. In Hardenbergs Text spielt weder der Begriff der Person noch der der Gemeinschaft von Personen oder vernünftiger Wesen eine Rolle. Statt der Selbstbeschreibung des sinnlichen Leibes durch die Person, so Fichte, spricht Hardenberg von der „Gemeinschaft“ von „Seele und Körper“, statt von höherem und niederem Organ spricht er von innerem und äußerem Organ und in der Folge davon von inneren und äußeren Gegenständen und den durch sie veranlaßten Modifikationen des Sinns. In der an den vorliegenden Text unmittelbar anschließenden sechsten Handschriftengruppe verwendet Hardenberg ebenfalls die Begriffe des inneren und

<sup>7</sup> Vgl. NS II, 568. oben 159, 1. Abs. und GA I 3, 367; SW III, 64.

<sup>8</sup> NS II, 568. oben 159, 1. und 2. Abs.

äußeren Sinns.<sup>9</sup> Die terminologischen Differenzen zwischen Fichte und Hardenberg sind nicht ohne Belang, wenn man sich erinnert, daß diese zugleich diejenigen von Fichte und Kant hinsichtlich der theoretischen Konzeption des Personenbegriffs und seiner Sinne markieren.

## II.

So stellt sich die Frage, ob Hardenbergs Problemorientierung nicht ebenso sehr oder gar besser von Kant her verstanden werden kann. Hardenberg scheint Kants *Kritik der reinen Vernunft* in der 2. Auflage von 1787 studiert zu haben, wie durch seine erhaltenen Exzerpte der Vorrede und der Einleitung vom Herbst 1797 belegt ist.<sup>10</sup> Ob er auch Einsicht in die erste Auflage nahm, ist nicht dokumentiert.

Bekanntlich war es Kant, der die Begriffe des inneren und äußeren Sinns im Rahmen seiner transzendentalen Ästhetik schuf und in der Weise bestimmte, daß er ihnen die reinen Formen der sinnlichen Anschauung von Raum und Zeit zuordnete.<sup>11</sup> Gegen die rationalistische

<sup>9</sup> Hardenberg notiert sich in „583. Doppelte Nerven – des äußern und innern Sinns – beyde können nur durch einander kurirt werden [...] Innre Sinnlichkeit widersteht der Äußern, wenn eine Begierde durch Vorstellung weicht./“. Vgl. ferner „613. Wie sieht man denn körperlich? Nicht anders, wie im Bewußtseyn – durch productive Einbildungskr[äft]. Bewußtseyn ist *Auge, Ohr und Gefühl*, für den innern und äußern Sinn – durch sich selbst eins – weil es aus lauter Entgegengesetzten besteht und bestehn muß.“ (NS II, 583. und 613. 276/277 und 280).

<sup>10</sup> Vgl. NS II 299, 334-343, 385-392. Vgl. ferner Hans-Joachim Mähl: *Eine unveröffentlichte Kant-Studie des Novalis*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 36, 1962, 36-68.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu auch Reinhard Brandt, der das Novum der Begriffe gegenüber der Tradition hervorhebt in seinem Kommentar *Transzendente Ästhetik*, §§ 1-3 (A19/B33-A30/B45). In: *Kritik der reinen Vernunft. Klassiker Auslegen* 17/18, hg. v. Georg Mohr und Marcus Willaschek. Berlin 1998, 81-106, 87. – Hardenberg waren die Begriffe des inneren und äußeren Sinns sicherlich seit seiner Jenaer Studienzeit (Wintersemester 1790/91 und Sommersemester 1791), wenn nicht vorher geläufig, da sie auch von den beiden wichtigsten Lehrern der Kantischen Philosophie in Jena, Karl Leonhard Reinhold und Carl Christian Erhard Schmid, Hardenbergs ehemaligem Hauslehrer, verwendet wurden. Beide hatten sie im Wintersemester 1790/91 nach eigenen Büchern gelesen, die die fraglichen Termini behandeln: Reinhold las über die *Kritik der reinen Vernunft* nach seinem Buch *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens* (Prag und Jena 1789); Schmid las Empirische Psychologie nach seinem bald erscheinenden Lehrbuch (*Empirische Psychologie*, Jena 1791). (Vgl. *Intelligenzblatt der Allgemeinen Literaturzeitung*, 25. September 1790, Nr. 121, Sp. 995/996). Es ist nicht belegt, aber auch nicht unwahrscheinlich, daß Hardenberg eines oder beide der Kollegien gehört hat. Die Weise, wie Hardenberg jedoch im vorliegenden Kontext über die fraglichen Zusammenhänge reflektiert, läßt sich kaum aus Reinhold und Schmid, weit eher aus Kants *Kritik* selbst, erhellen.

Tradition, die höhere und niedere Erkenntniskräfte kennt, richtet Kant dezidiert seine Lehre der zwei völlig verschiedenen Erkenntnisquellen, der sinnlichen, rezeptiven Anschauung und des verbindungsstiftenden Denkens in Begriffen. Fichtes Unterscheidung eines höheren und niederen Organs als Vernunft und Sinnlichkeit steht in dieser Hinsicht dem Begriff nach in der rationalistischen Tradition.<sup>12</sup> Auch wenn Hardenberg in dem vorliegenden Text nicht explizit von innerem und äußerem Sinn spricht, sondern erst in späteren Reflexionen der *Fichte-Studien* und hier stattdessen von innerem und äußerem Organ, inneren und äußeren Gegenständen, ist sein Ansatz doch in großer Nähe zu Kant zu sehen.

In Kants Grundlegung der Anschauung stellen Raum und Zeit subjektive, vor aller Erfahrung verfügbare apriorische Formen der Anschauung dar. Mit der Bestimmung als apriorische Formen der Sinnlichkeit sind Raum und Zeit in ihrer transzendentalen Idealität umrissen, da sie die Bedingungen darstellen, durch die Erfahrung allererst möglich ist. Demungeachtet läßt Kant die gewöhnliche Vorstellung von Raum und Zeit in ihrer empirischen Realität unangetastet.<sup>13</sup>

Während also durch die transzendente Idealität der *Begriff* der Formen der reinen Anschauung sowie deren Begründung aufgestellt ist, manifestiert sich innere Erfahrung durch den inneren Sinn als *Anschauung einer sukzessiven Zeitfolge* und äußere Erfahrung durch den äußeren Sinn als *Anschauung des Auseinanderseins* der Erfahrungsgegenstände im Raum. Während nun äußere Erfahrung immer auch mit einer Zeitfolge und also mit dem inneren Sinn verknüpft ist, können innere Vorstellungen auch ohne Verknüpfung mit äußeren vorkommen. Der innere Sinn liefert mithin das Kriterium dafür, daß jeder Vorstellung eine Zeitstelle mit Bezug auf die vorausgehenden und die nachfolgenden zugewiesen werden kann. Zum inneren Sinn zählen überdies alle übrigen Formen der Selbstaffektion des bewußtseinsenden Selbst. Der äußere Sinn umfaßt hingegen alle Sinnesorgane

<sup>12</sup> Die Differenzen in der Auffassung von Anschauung und Begriff sind zwischen Kant und Fichte erheblich. So verlegt Fichte zufolge der *Grundlage* die konstitutiven Momente zur Erzeugung einer Vorstellung nahezu vollständig in die Anschauung. Den Verstand und seine Begriffe schränkt Fichte im wesentlichen auf das Fixieren und Festhalten der durch die Einbildungskraft erzeugten Anschauung ein (vgl. hierzu besonders GA I 2, 373/374; SW I, 233/234). – Zur argumentativen Rekonstruktion von Fichtes Begriff einer durch die Einbildungskraft hervorgebrachten Anschauung vgl. Violetta L. Waibel: *Hölderlin und Fichte. 1794-1800*. Paderborn 2000, 297-317.

<sup>13</sup> Vgl. KrV B44, B52.

des Menschen, die die Orientierung im Raum ermöglichen und den Gegenständen in ihrem Verhältnis zueinander eine Stelle im Raum zuweisen.

Nun findet sich insbesondere in der ersten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* von 1781 das Verhältnis von innerem und äußerem Sinn nach der transzendentalen Ästhetik mit der Frage nach der Gemeinschaft von Seele und Körper im „vierte[n] Paralogism der Idealität (des äußeren Verhältnisses)“ aufs engste verknüpft.<sup>14</sup>

Kants Hauptgedanke in diesem Teil der transzendentalen Dialektik ist, daß das „Ich denke“, oder die transzendente Apperzeption als Instanz der Einheit alles Bewußtseins, wie er sie in der transzendentalen Deduktion aller Verstandesbegriffe eingeführt hat<sup>15</sup>, durch die alle synthetische Einheit in Anschauungen, aber auch in Urteilen durch Kategorien als möglich gedacht werden kann, selbst nicht in der Weise durch die Kategorien gedacht werden darf, daß durch deren Anwendung auf das Ich Erkenntnisse über das Ich als Seele gewonnen werden könnten.

Die Paralogismen über das Ich oder die Seele drängen sich deshalb als transzendentaler Schein auf, weil nach Kant alles mit Sinn gedachte zwar nie anders als durch Kategorien gedacht werden kann, aber bekanntlich nur die Anwendung der Kategorien auf einen möglichen Gegenstand der Erfahrung zu Erkenntnissen führen kann. So sucht Kant eindringlich die mit der Seele verbundene Scheinerkenntnis abzuweisen. Die Seele mag als einfache Substanz in der Einheit der Person gedacht werden, sofern sie nach ihrer Qualität (einfach), Relation (Substanz), Quantität (Einheit) gedacht wird. Daraus darf jedoch kein Schluß auf die Beharrlichkeit der Seele als Unsterblichkeit, auf deren Unteilbarkeit oder Identität gezogen werden, da die Seele keine Erscheinung der Sinnenwelt ist. Eine wesentliche Pointe sieht Kant in der durch seine Erkenntnistheorie ermöglichten Bestimmung der Modalität der Seele. Für Kant ist das Ich sich selbst nur durch die mit jedem Gedanken, jedem Bewußtseinsakt einhergehende Selbstaffektion gegenwärtig, und diese Selbstaffektionen sind nichts anderes als Bestimmungen des inneren Sinns. Diese Selbstaffektionen haben jedoch nur durch ihre Qualität als Zeitbestimmungen einen anderen Charakter als die Bestimmungen, mithin Empfindungen des Ichs durch den äußeren Sinn, die durch ein Auseinandersein von Dingen im Raum im Ich zur Darstellung kommen. Daher ist dem Ich in seinen zeitlichen Bestimmungen des inneren Sinns kein Primat des Da-

<sup>14</sup> KrV A366; vgl. KrV A389-396.

<sup>15</sup> Vgl. KrV A107 und B132.

seins vor den Raumbestimmungen seines äußeren Sinns zuzuschreiben, wie insbesondere Descartes durch sein berühmtes *cogito* zu verstehen gibt und gegen den Kant sich ausdrücklich wendet.<sup>16</sup> So läßt sich mit Kant sagen, daß die Gegenstände des inneren und des äußeren Sinns hinsichtlich ihres Daseins gleichwertig sind.

Genau dieser Gedanke aber ist es, den Hardenberg in seinem Text nachdrücklich betont: „So gut es äußre Gegenstände giebt, zu denen der Körper mit gehört, eben so gut giebt es innre Gegenstände, zu denen die Seele mit gehört.“<sup>17</sup> Dieser Befund Hardenbergs gibt den Gedanken der A-Paralogismen bündig wieder. In den B-Paralogismen ist dieser Gedanke äußerst knapp dargestellt und wird möglicherweise nur von dem Leser deutlich verstanden, der mit dem gedanklichen Zusammenhang Kants bereits bekannt ist.<sup>18</sup> Hat Hardenberg also doch Kants *Kritik* in der A-Auflage studiert? Darüber zu befinden liegen keine Quellen, nicht einmal Indizien vor.

Nun hat aber Kant in der Vorrede zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* die von ihm vorgenommenen Veränderungen kurz aufgelistet und er fügte überdies eine längere Anmerkung hinzu, in der er auch inhaltlich zu dem Themenkomplex Stellung nimmt, der die transzendente Ästhetik, die Widerlegung des Idealismus und die Paralogismen sachlich zu einer Einheit fügt.<sup>19</sup>

Kant erklärt dort: „so ist die Realität des äußeren Sinnes mit der des inneren, zur Möglichkeit einer Erfahrung überhaupt, notwendig verbunden: d.i. ich bin mir eben so sicher bewußt, daß es Dinge außer mir gebe, die sich auf meinen Sinn beziehen, als ich mir bewußt bin, daß ich selbst in der Zeit bestimmt existiere.“<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Vgl. KrV A355/356, A367/369 und B422/423.

<sup>17</sup> NS II, 568. oben 159, 1. Abs.

<sup>18</sup> Vgl. KrV B422/423 und B427/428.

<sup>19</sup> Vgl. KrV BXXXVIII-XLI. – Die im System der Grundsätze, genauer im Abschnitt über die Postulate des empirischen Denkens eingerückte „Widerlegung des Idealismus“ ist ein Resultat der starken Verkürzung des Paralogismenkapitels. Während Kant in der A-Auflage auf breiterem Raum auf die Modalität der Seele und ihrem inneren Sinn im Verhältnis zum äußeren Sinn eingeht, versetzt er die Diskussion dieses Verhältnisses in das Kapitel der Grundsätze der Modalität und wendet diese in eine Argumentation gegen den Außenweltskeptizismus. Im Gegenzug verkürzt er das Paralogismen-Kapitel erheblich. Die Frage der Gemeinschaft der Seele und des Körpers, der damit einhergehende Zusammenhang von innerem und äußerem Sinn wird nur mehr sehr knapp umrissen und die Perspektive von Raum und Zeit ist ganz beiseite gelassen. – Kants transzendentaler Idealismus wird ausführlich behandelt in der Untersuchung von Henry E. Allison, *Kant's Transcendental Idealism. An Interpretation and Defense*. New Haven und London 1983. Vgl. auch Christian Klotz, *Kants Widerlegung des problematischen Idealismus*, Göttingen 1993.

<sup>20</sup> KrV BXXI, Anmerkung.

Hardenberg brauchte also nicht unbedingt die A-Paralogismen eingehend studiert zu haben, auch wenn Kant in dem Kontext explizit empfiehlt, nach Belieben die beiden Fassungen zu vergleichen. Aber mehr noch. In den bereits genannten, von Hardenbergs Hand überlieferten Kant-Exzerpten findet sich eine längere, fast wörtliche Abschrift der fraglichen Passage der Vorrede. Hans-Joachim Mähl datiert den Auszug der Vorrede und Einleitung der *Kritik der reinen Vernunft* auf den Herbst 1797, also etwa ein Jahr später als den vorliegenden Text der *Fichte-Studien*, betont aber, daß es sich bei dem Exzerpt um eine Rückkehr zu einer genaueren Auseinandersetzung mit Kants Hauptschrift handelt, aus welchen Motiven auch immer. Die Textpassage lautet im Wortlaut von Hardenbergs Abschrift:

„Das Bewußtseyn meines Daseyns in der Zeit ist also mit dem Bew[ußt]S[eyn] eines Verhältnisses zu etwas außer mir *identisch verbunden* und es ist also Erfahrung und Sinn, welches das Äußere mit meinem innern Sinn unzertrennlich verknüpft.

Wenn ich mit dem intellectuellen B[ewußtseyn] meines Daseyns in der Vorstellung – *Ich bin* – welche alle meine Urtheile und VerstandesFunctionen begleitet, zugleich eine Best[immung] meines Daseyns durch *intellectuelle Anschauung* verbinden könnte, so wäre zu derselben das B[ewußtseyn] eines Verhältnisses zu etwas außer mir nicht nothwendig gehörig; Nun aber jenes int[ellectuelle] B[ewußtseyn] zwar vorangeht, aber die innere Ansch[auung], in der mein *Daseyn allein bestimmt werden kann*, sinnlich und an *Zeitbedingung* gebunden ist, diese Bestimmung aber, mithin die innere Erfahrung selbst, von etwas *Beharrlichem*, welches *in mir nicht* ist, folglich nur *in Etwas außer mir*, wogegen ich mich in Relation betrachten muß, abhängt; so ist die *Realitaet des äußern Sinnes mit der des Inneren*, zur *Möglichkeit einer Erfahrung überhaupt, nothwendig verbunden*: d.i. ich bin mir eben so sicher bewußt, daß es Dinge außer mir gebe, die sich auf meinen Sinn beziehen, als ich mir bewußt bin, daß ich selbst in der Zeit bestimmt existire.“<sup>21</sup>

Die frappierende Ähnlichkeit des Gedankens in der abgeschriebenen Passage mit dem ersten Abschnitt der *Fichte-Studie* unter der Nummer 568. (insbesondere dem Satz „So gut es äußre Gegenstände giebt, zu denen der Körper mit gehört, eben so gut giebt es innre Gegenstände, zu denen die Seele mit gehört“) macht es wahrscheinlich, daß Hardenberg, falls er den Auszug aus Kants Vorrede tatsächlich

<sup>21</sup> NS II, 388; vgl. KrV BXL/XLI, Anmerkung. Hans Joachim Mähl hat in seinem Beitrag *Eine unveröffentlichte Kant-Studie des Novalis* [wie Anm. 10] Hardenbergs Exzerpt als Zeugnis seiner nochmaligen Versicherung der Kantischen Position und seiner Abkehr von Kant hin zu einer poetisch-ästhetischen Philosophie gedeutet.

erst im Herbst 1797 angefertigt hat, das Problem schon ein Jahr früher im Blick hatte. Man darf davon ausgehen, daß Hardenberg, wie zahlreiche Stellen der *Fichte-Studien* belegen, die *Kritik der reinen Vernunft* in ihrem gesamten Umfang mehr oder weniger genau kannte. Fichtes *Naturrecht* mag ihn dazu veranlaßt haben, das Problem des inneren und äußeren Sinns, der Gemeinschaft von Seele und Körper, auch im Hinblick auf Kants Theorie sich noch einmal zu vergegenwärtigen. In der direkt an 568. anschließenden sechsten Handschriftengruppe reflektiert Hardenberg noch mehrmals über inneren und äußeren Sinn.

„637. Darstellung ist eine Aeüßerung des innern Zustands, der innern Veränderungen – Erscheinung des innern Objects. /Das äußere Obj[ect] wechselt durch das Ich und im Ich mit dem Begriff und producirt wird d[ie] Anschauung – Das innre Obj[ect] wechselt d[urch] d[as] Ich und im Ich mit einem *ihm angemessnen Körper* und es entsteht das Zeichen. Dort ist das Obj[ect] der Körper – hier ist das Obj[ect] der Geist. Das gemeine Bewußtseyn verwechselt das Entstandne, die Anschauung und das Zeichen, mit dem Körper, weil es nicht zu abstrahiren weiß – nicht *selbstthätig* ist, sondern nur nothwendig *leidend* – nur *halb*, nicht *ganz*.“<sup>22</sup>

Hardenberg interessiert sich hierbei kaum für Kants Korrelation von Raum und Zeit mit dem äußeren und inneren Sinn. Vielmehr geht es ihm um die mit dieser Theorie gewährleistete erkenntnistheoretische Seinsvergewisserung. Schon der Beginn der *Fichte-Studien* läßt sich in diesem Problemhorizont verstehen. Bereits unter der Nummer 2. finden sich folgende, für die gesamten Studien Hardenbergs maßgeblichen Kernsätze:

„Was für eine Beziehung ist das Wissen? Es ist ein Seyn außer dem Seyn, das doch im Seyn ist. [...]“

Das Bewußtseyn ist ein Seyn außer dem Seyn im Seyn.

Was ist aber das?

Das Außer dem Seyn muß kein rechtes Seyn seyn.

Ein unrechtes Seyn außer dem Seyn ist ein Bild – Also muß jenes außer dem Seyn ein Bild des Seyns im Seyn seyn.

D[as] Bewußtseyn ist folglich ein Bild des Seyns im Seyn.“<sup>23</sup>

Gewiß erklärt die Kantische Theorie der Sinnlichkeit mit ihrer These der gleichen Verbindlichkeit innerer und äußerer Gegenstände, aufgefaßt durch den inneren und äußeren Sinn, noch nicht die Qualität an

<sup>22</sup> NS II, 637. 283/284. Vgl. auch NS II, 583. 276/277; 613. 280; 646. 286/287; 653. 293.

<sup>23</sup> NS II, 2. 106.



sich des Seins. Die Beunruhigung, die mit der Überlegung einhergeht, daß das Seyn im Bild „kein rechtes Seyn“ sei, dürfte jedoch durch den Kantischen Ansatz erheblich gemindert sein.<sup>24</sup>

Auffallend ist nun, daß sich Hardenberg nicht nur der Sache nach Kants Begriff des inneren und äußeren Sinns zu nutze macht, sondern auch von einer doppelten Rolle von Seele und Körper spricht, die mit Fichtes Verständnis des höhern und niedern Organs nicht im Einklang steht.

Die doppelte Rolle läßt sich sachlich gut mit Kants Theorie über das Zusammenspiel von innerem und äußerem Sinn vereinbaren. Um nämlich vor allem die Anwendungsbedingungen der Kategorie der Kausalität zu explizieren, ist es für Kant wichtig, eine subjektive Folge von Vorstellungen in der Zeit von einer objektiven zu unterscheiden. So können die Bestimmungen eines sich nicht verändernden Gegenstandes in beliebiger Reihenfolge wahrgenommen werden, während ein Ereignis dazu nötigt, die mit ihm verbundene Veränderung als notwendige, objektive Folge eines vorausgehenden anderen Zustands zu erkennen. Um Gegenstände und Sachzusammenhänge als unverändert oder als verändert zu erkennen, ist Kants Explikation zufolge ein Vergleich der subjektiven mit der objektiven Zeitfolge von Wahrnehmungen<sup>25</sup>, oder mit Hardenberg gesprochen, die doppelte Rolle des bloß inneren Gewahrens von einem Wechsel von innerem und äußeren nötig. Es ist denkbar, daß Hardenberg diesen Zusammenhang vor Augen gehabt hat, als er der Seele und dem Körper eine doppelte Rolle zuschreibt. Wenigstens aber entspricht seine Überlegung sachlich besser dem Kantischen als dem oben genannten Fichteschen Ansatz:

„In dieser Wechselwirkung kommt beyden eine doppelte Rolle zu – entweder sie wirken selbst für sich auf einander oder ein drittes Etwas wirkt durch eins aufs Andre. Der Körper nemlich dient zugleich auch vermittelst der Sinne zu einer Communication der äußern Gegenstände

<sup>24</sup> Die leicht aufkommende Frage, ob möglicherweise Fichtes Ansatz der unmittelbaren Gewißheit des Ichs (*Grundlage*, § 1) gegenüber dem Glauben an äußere empirische Gegenstände (*Grundlage*, § 9) (vgl. GA I 2, 260/261 und 429; SW I, 97/98 und 301) nach Kants Begriff des problematischen Idealismus eher in die Nähe Descartes gerückt werden müßte, erforderte eine eigene Untersuchung.

<sup>25</sup> Vgl. hierzu KrV, I. und 2. Analogie der Erfahrung, A182 – A211 und B224 – B256. Eine klare Darstellung dieses Sachzusammenhangs bietet Béatrice Longueness in ihrer Untersuchung *Kant et le pouvoir de juger. Sensibilité et discursivité dans l'Analytique transcendantale de la Critique de la raison pure*. Paris 1993 (= *Kant and the Capacity to Judge. Sensibility and Discursivity in the Transcendental Analytic of the Critique of Pure Reason*. Princeton 1998.), 397-434.

mit der Seele, und insofern er selbst ein äußerer Gegenstand ist, wirkt er selbst, als ein solcher, mittelst der Sinne auf die Seele. Natürlich wirkt die Seele auf demselben Wege zurück und hieraus ergibt sich, daß dieser Weg, oder die Sinne, ein gemeinschaftliches, ungetheiltes Eigenthum des Körpers und der Seele sind.“<sup>26</sup>

### III.

Fichtes Überlegungen des *Naturrechts* weisen Hardenberg nun nicht nur über dieses hinaus auf Kants *Kritik der reinen Vernunft*, sie weisen möglicherweise auch zurück zur *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* von 1794/95. Wenn Hardenberg fragt, wie es denn dem Ich als der Seele möglich ist, ein wirkliches Dasein von einem notwendigen Dasein in der Idee zu unterscheiden, möchte man nun, da Kants erste *Kritik* ins Spiel gebracht ist, vermuten, daß hierbei Kants Unterscheidung der Erkenntnis möglicher Gegenstände der Erfahrung in der transzendentalen Analytik von der Grenze und dem transzendenten Überstieg aller Erkenntnisansprüche hinsichtlich der Ideen der Vernunft, dargestellt in der transzendentalen Dialektik, eine wesentliche Rolle spielt. Sicher hat Hardenberg diese Unterscheidung klar vor Augen gehabt, denn nicht selten spricht er in den *Fichte-Studien* von Kants Kategorien und Grundsätzen einerseits, andererseits von bloß regulativ geltenden Ideen, Postulaten, Prinzipien.

Die Weise, in der Hardenberg hier eine Antwort auf seine Frage bereit hält, könnte jedoch auch und sachlich spezifischer auf Fichtes praktischen Teil der *Grundlage* verweisen. Hardenberg notiert sich:

„/Entweder *unterscheidet* die Seele das wirkliche Daseyn, in der Erscheinung des Augenblicks, den wirklichen Zustand, vom Nothwendigen Daseyn in der Idee, dem gesetzten, dem Idealzustande, *nicht*, /Zustand des freyen Seyns, ohne rege Unterscheidungskraft/ oder sie unterscheidet beydes. Im leztern Falle findet sie nun den wirklichen Zustand mit sich selbst harmonirend, oder sich widersprechend – das Erste ist das Gefühl der Lust, des Gefallens, das Andre das Gefühl d[er] Unlust, des Misfallens. Beyde sind Abweichungen vom natürlichen Zustande und daher nur momentan im weitem Sinne. Im ersten Gefühl ist es die Form des natürlichen Zustandes, der Kunstzustand, das Gefällige, Lusterregende. Im andern ist der Zwang, den das Natürlichnothwendige vom Zufälligen erleidet, das Mißfällige, Schmerzende.“<sup>27</sup>

Die Formulierung läßt es zwar offen, dem Kontext nach muß man aber schließen, daß mit dem wirklichen Dasein, das die Seele von einem notwendigen Dasein entweder unterscheidet, oder auch ununter-

<sup>26</sup> NS II 568. oben 159, 1. Abs.

<sup>27</sup> NS II 568. oben 159/160.

schieden läßt, nicht äußere empirische Gegenstände, sondern die inneren empirischen Zustände des Daseins der Seele bezeichnet sind. In jedem Fall aber stehen Hardenberg folgende drei Fälle vor Augen:

1. Ununterschiedenheit von wirklichem und notwendigem Dasein;
2. Unterschiedenheit von wirklichem und notwendigem Dasein mit der Wirkung eines momentanen Gefühls der Lust, des Gefallens, als einem künstlichen gegen einen natürlichen Zustand;
3. Unterschiedenheit von wirklichem und notwendigem Dasein mit der Wirkung eines momentanen Gefühls der Unlust, des Mißfallens, ebenfalls als einem künstlichen gegen einen natürlichen Zustand.

Das Lustgefühl bezeugt nun eine Zustimmung und insofern auch der Form nach eine Identität von momentanem künstlichem und natürlichem Zustand. Das Mißfallen offenbart hingegen die Nichtidentität des Zwang ausübenden Kunstzustandes mit dem natürlichen Zustand, der in beiden Fällen offenbar die Grundbefindlichkeit der Seele darstellt.

Der beifallerregende Kunstzustand scheint nun mit dem am Beginn des Absatzes genannten Idealzustand oder dem freien Sein der Seele ebenso identifiziert werden zu dürfen wie mit dem in den folgenden Absätzen erwähnten „oberste[n] Princip“, dem, wie Hardenberg weiterhin formuliert, „schlechterdings Nichts Gegebenes, sondern ein Frey Gemachtes, ein *Erdichtetes*, *Erdachtes*“ zugeschrieben werden muß. Dasjenige, das sich als „Zwang, den das Natürlichnothwendige vom Zufälligen erleidet, das Mißfällige, Schmerzende“ bezeichnet findet, scheint von Hardenberg im weiteren Verlauf des Textes nicht mehr direkt aufgenommen zu sein.

Die Bestimmung des Ichs oder der Seele in einer Relation zu beifall- oder mißfallenerregenden Seelenzuständen deutet auf die Thematik der letzten Paragraphen von Fichtes *Grundlage*. Um den Zusammenhang vor Augen zu führen, sei zunächst daran erinnert, daß nach Fichte das Ich darin wesentlich bestimmt ist, daß es seiner reinen Bestimmung nach nichts als seine vernunftmäßige Freiheit realisieren will und daher Vernunftmäßiges in und außer sich sucht. Wo dieses nicht ist, fühlt es eine Begrenzung, einen Zwang, der ein Sehnen weckt. Im bloßen Auffassen von Gegebenem etwa findet das Ich sich leidend, unfrei. Erst im freien Nachbilden des Gegebenen einer Anschauung durch ein Anschauen-Wollen handelt das Ich seiner Freiheit gemäß. „In der ersten Funktion richtet es sich lediglich an das bloße Reflexionsvermögen, das nur auffaßt, was ihm gegeben ist; in der zweiten an das absolute, freie, im Ich selbst begründete Streben, welches auf Erschaffen ausgeht, und durch ideale Thätigkeit

wirklich erschafft“.<sup>28</sup> Da das Verhältnis von Gegebensein und freier Erzeugung nun genau das Problem ist, das die folgenden Absätze des Hardenbergschen Textes bestimmt, ist dies ein Indiz dafür, daß Hardenberg den fraglichen Sachkontext bei Fichte wirklich im Visier hatte. Fichte entwickelt seinen Gedanken nun auf folgende Weise weiter:

„Im Sehnen entsteht durch die Begrenzung zugleich ein Gefühl des Zwanges, welches seinen Grund in einem Nicht-Ich haben muß. Das Objekt des Sehnsens (dasjenige welches das durch den Trieb bestimmte Ich wirklich machen würde, wenn es Kausalität hätte, und welches man vorläufig das *Ideal* nennen mag) ist dem Streben des Ich völlig angemessen, und congruent; dasjenige aber, welches durch Beziehung des Gefühls der Begrenzung auf das Ich, gesetzt werden könnte, (und auch wohl wird gesetzt werden) ist demselben widerstreitend. Beide Objekte sind demnach einander selbst entgegengesetzt.“<sup>29</sup>

Für Fichte ist es letztlich gleichgültig, ob das dem Ich entgegenstehende, nötigende Gefühl durch ein inneres oder ein äußeres Objekt veranlaßt ist. Entscheidend ist ihm, daß sich das Ich mit sich identisch weiß, das heißt, sich in seiner Bestimmung zur Freiheit realisiert. Die vernunftmäßige Freiheit artikuliert sich durch ein Gefühl des Beifalls, der gegenteilige Fall tut sich durch ein Mißfallen kund:

„Die Harmonie ist da, und es entsteht ein Gefühl des *Beifalls*, das hier ein Gefühl der *Zufriedenheit* ist, der Ausfüllung, völligen Vollendung, (das aber nur einen Moment, wegen des nothwendig zurückkehrenden Sehnsens, dauert) – Ist die Handlung nicht durch den Trieb bestimmt, so ist das Objekt *gegen* den Trieb, und es entsteht ein Gefühl des *Mißfallens*, der Unzufriedenheit, der Entzweiung des Subjekts mit sich selbst. – Auch jetzt ist der Trieb durch die Handlung bestimmbar; aber nur negativ; es war nicht ein solcher, der auf diese Handlung ausging.“<sup>30</sup>

Einige Absätze zuvor bezieht sich Fichte ausdrücklich auf Kants bloß formalen Begriff des Kategorischen Imperativs, der fordert, Maximen seines Handelns dem Sittengesetz gemäß zu formulieren, obgleich dieses nie in seinen Bestimmungen ausbuchstabiert werden kann.<sup>31</sup>

Nach dieser Interpretation verfügt das Subjekt über vorbegriffliche Kriterien der Vernünftigkeit, um im Einzelfall durch ein Gefühl darüber versichert zu sein, ob seine Maximen, seine Handlungen und Denk-

<sup>28</sup> GA I 2, 432; SW I, 304.

<sup>29</sup> Ebenda.

<sup>30</sup> GA I 2, 450/451; SW I, 328.

<sup>31</sup> Vgl. GA I 2, 450; SW I, 327.

akte formal mit Vernünftigkeit übereinstimmen oder nicht. Der Hinweis Fichtes auf das Beispiel des Kantischen Kategorischen Imperativs ist implizit auch ein Verweis auf das Problem, das Kant mit dem „Faktum der Vernunft“ des reinen praktischen Vermögens bezeichnet, das als bloß formal bestimmtes Gesetz dennoch bestimmt gebietet.<sup>32</sup> Fichtes Anliegen ist es, diesen praktischen Anspruch der Freiheit der Vernunft zu verallgemeinern zu einem absoluten Primat aller Freiheit, die über alle Handlungen des Bewußtseins zu gebieten hat.

#### IV.

Fast unmerklich findet sich in Hardenbergs Absatz über das Gefühl eines Beifalls oder einen Mißfallens, ein Absatz, der in bezeichnender Nähe zu Fichtes Überlegungen situiert werden kann, auch eine Pointe gegen Fichtes Ansatz, die sich zugleich als verbindende Kraft der folgenden Überlegungen in Hardenbergs Text begreifen läßt.

Was Fichte als die Grundbestimmung des reinen Ichs, seine Bestimmung zur Freiheit versteht, wird von Hardenberg als ein künstlicher Momentanzustand bezeichnet, dem ein negatives Pendant als ein ebenso künstlicher Momentanzustand gegenübersteht. Beide Zustände zeichnen sich durch ihr Gefühlwerden von einer offenbar mehr oder weniger beharrenden Grundbefindlichkeit ab.

Der momentane, künstliche „Idealzustand[]“, der „Zustand des freyen Seyns“, steht auch mit folgenden Begriffen und Sätzen entweder im Zusammenhang, oder ist mit ihnen identisch:

- „Der Grund der Sinne, der Sinn, muß eine negative Materie und negativer Geist seyn – beydes eins – folglich die absolute Materie und der absolute Geist – welches eins ist.“
- „Element der Einbildungskraft – des Ichs – des Einzigen vorhingedachten Absoluten – [...] durch Negation alles Absoluten gefunden“;
- „/Das oberste Princip muß schlechterdings Nichts Gegebenes, sondern ein Frey Gemachtes, ein *Erdichtetes*, *Erdachtes*, seyn, um ein allgemeines metaphysisches System zu begründen, das von Freyheit anfängt und zu Freyheit geht. /Alles Filosofiren zweckt auf Emancipation ab.“
- „Ich [ist] im Grunde nichts [...] – Es muß ihm alles *Gegeben* werden – Aber es kann nur ihm etwas gegeben werden und das Gegebene wird nur durch Ich etwas. Ich ist keine Encyclopaedie, sondern ein universales Princip.“

<sup>32</sup> Vgl. Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, hg. v. Karl Vorländer (ergänzter Nachdruck). Hamburg 1985, 36/37. Eine erste Hinführung an das Problem des Faktums der Vernunft bietet der Kommentar von Lewis White Beck zu Kants „*Kritik der Praktischen Vernunft*“. München 1995, 159-162.

- „Ich ist nichts als das Princip der Vereigenthümlichung. Alles ist sein, was in seine Sphäre tritt – denn in diesem Aneignen besteht das Wesen seines Seyns. Zueignung ist die ursprüngliche Thätigkeit seiner Natur“.<sup>33</sup>

Manche dieser Sätze klingen, als wären sie von Kant, andere, als wären sie von Fichte abgeschrieben, andere aber mögen in den Ohren eines Kantianers oder Fichteaners befremdend klingen. Nach diesen Sätzen begreift Hardenberg die Seele oder das Ich als ein Prinzip, das geeignet ist, „ein allgemeines metaphysisches System zu begründen, das von Freyheit anfängt und zu Freyheit geht“. In dieser Allgemeinheit soll offenbar Kants, Fichtes und Hardenbergs eigener Begriff des Ichs mehr oder weniger verträglich nebeneinander bestehen können. Um darüber zu befinden, wie dies möglich ist, ist es erforderlich, diese Sätze über das Ich genauer zu untersuchen.

Mit Kants Erkenntnistheorie verbindet man vor allem die These, daß das Ich für sich nichts ist. Diesen Gedanken formuliert Kant explizit in der Einleitung zu den Paralogismen, deren Untersuchungsobjekt der alleinige Text „Ich denke“ sei,

„als die einfache und für sich selbst an Inhalt gänzlich leere Vorstellung: ICH; von der man nicht einmal sagen kann, daß sie ein Begriff sei, sondern ein bloßes Bewußtsein, das alle Begriffe begleitet. Durch dieses Ich, oder Er, oder Es (das Ding), welches denkt, wird nun nichts weiter, als ein transzendentes Subjekt der Gedanken vorgestellt = X, welches nur durch die Gedanken, die seine Prädikate sind, erkannt wird, und wovon wir, abgesondert, niemals den mindesten Begriff haben können“.<sup>34</sup>

Der sinnliche Stoff muß dem Ich gegeben werden, das diesen zur Einheit von Anschauungen und den korrelierten Begriffen verbindet und in der Folge davon auch höhere Ordnungen der Einheit stiftet. In der „Widerlegung des Idealismus“ betont Kant, daß selbst Traum und Wahnsinn undenkbar wären, wäre dem Ich nicht irgendwann ein Stoff zur Anschauung gegeben worden.<sup>35</sup>

Das Ich als reines Selbstbewußtsein oder als transzendente Apperzeption ist für Kant nun durchaus auch ein oberstes Prinzip, insofern es die höchste, wenngleich leere Einheit aller möglichen Bewußtseinsgehalte darstellt.<sup>36</sup> Das Ich ist somit zwar Grund der Möglichkeit aller sinnlichen Vorstellung, es deshalb aber wie Har-

<sup>33</sup> NS II, 568. 272-274; oben 160.

<sup>34</sup> KrV A345/346, B404.

<sup>35</sup> Vgl. KrV B278/279.

<sup>36</sup> Vgl. KrV A117, Anmerkung.

denberg als „negative[n] Geist“, die Sinne als solche als „negative Materie“ zu bezeichnen, würde Kant doch eher als abenteuerlich anmuten, wenngleich Hardenberg mit diesen Bezeichnungen wohl nichts anders als die bloße Form charakterisieren will, die das leere Ich zu aller wirklichen empirischen Gegebenheit bereit hält. Das Ich als „Princip der Vereigenthümlichung“ zu bezeichnen, könnte Kant wohl gelten lassen, wenngleich dieser Begriff weder seiner erkenntnistheoretisch geleiteten Rationalität entspräche, noch würde er die Pointen sehen wollen, die Hardenberg vermutlich mit dieser Formulierung verbindet. In diesem Sinne ist es auch fraglich, ob er dem Schluß zustimmen würde, daß das spontane, tätige Prinzip Ich, dem alles gegeben werden muß, selbst „Nichts Gegebenes, sondern ein Frey Gemachtes“ ist.

Auch für Fichte ist das Ich für sich gänzlich leer, dem der sinnliche Stoff zu seinen Vorstellungen erst gegeben werden muß. Das absolute Ich ist bekanntlich nicht deshalb absolut, weil aus ihm eine empirische Welt deduziert werden können soll, sondern weil es das Prinzip schlechthin ist, durch das Bewußtsein und Freiheit, mithin auch die Begründbarkeit von Wissen möglich ist. Die ursprüngliche Leerheit des Ichs zeigt sich in Fichtes Betonung der Tatsache, nach der, wie für Kant in den Paralogismen, dem reinen Ich keine Prädikate zukommen.<sup>37</sup> Wenn Fichte im gleichen Kontext dem Bewußtsein, also dem Ich, alle Realität unter der Bedingung der Teilbarkeit desselben in ein Ich und ein Nicht-Ich zuschreibt, so steht mit diesem All der Realität nicht die empirische Welt im Blick, sondern eine grundlegende Bedingung, durch die die Denkbare der empirischen Welt bestimmt wird. Nicht ohne Grund verweist Fichte zuvor auf Kants Kategorie der Realität, deren Bedeutung er unter veränderten theoretischen Grundannahmen für die eigene Theorie fruchtbar macht.<sup>38</sup>

Hardenberg fragte sich zu Anfang der *Fichte-Studien*: „Hat Fichte nicht zu willkürlich alles ins Ich hineingelegt? mit welchem Befugniß?“<sup>39</sup> Kaum hätte er sich treffender eine Antwort geben können, wie die im vorliegenden Text: „Ich ist keine Encyclopaedie, sondern ein universales Princip.“ Für diese Revision des Verständnisses des

<sup>37</sup> Vgl. GA I 2, 271; SW I, 109.

<sup>38</sup> Vgl. KrV A166-176, B207-218; GA I 2, 261; SW I, 99. Zu Fichtes Prinzip des Ich vgl. Jürgen Stolzenberg: *Fichtes Satz „Ich bin“. Argumentanalytische Überlegungen zu Paragraph 1 der GRUNDLAGE DER GESAMTEN WISSENSCHAFTSLEHRE von 1794/1795*. In: *Realität und Gewißheit. Fichte-Studien* 6 (1995), 1-34. Zur Rekonstruktion des Realitätsbegriffs bei Kant und Fichte vgl. Violetta L. Waibel, [wie Anm. 12], 32-39.

<sup>39</sup> NS II, 5. 107.

Ichs als Prinzip der Philosophie spricht auch folgende Reflexion, die er sich unter dem Titel „Merckwürdige Stellen und Bemerkungen bey der Lectüre der Wissenschaftslehre“, man muß hinzufügen, der erneuten Lektüre, aufschreibt: „559. Alle Realität, von der wir reden können muß eine *denkbare* seyn. Folglich ist das Princip aller Realität, der Garant derselben, der Grund des Denkens – SUM. Die Philosophie ist streng auf die bestimmte Modification – *des Bewußtseyns* – eingeschränkt. Sie ist bescheiden – Sie bleibt in ihren Gränzen. Sie begreift, was in ihr, oder unter ihr ist. Die Freyheit der Reflexion führt auf eine Freyheit des handelnden Ich.“<sup>40</sup>

Mit größerer Emphase als Kant hat Fichte allerdings dem Ich den Status eines obersten Prinzips und den der Freiheit eingeräumt. Die Freiheit des Fichteschen Ichs beruht auf der Spontaneität des Denkens sowie in der praktischen Freiheit moralischen Handelns. Beides gilt auch für die Kantische Philosophie. Über Kant hinaus versteht Fichte jedoch das Ich, wie bereits erwähnt, auch noch in den Handlungen des Bewußtseins als Prinzip seiner Freiheit, in denen es seine Passivität, wie etwa in der Anschauung, in Freiheit zu verwandeln hat.

Auffällig oft findet sich nun auch in Hardenbergs Text das Ich durch seine Freiheit bestimmt. Die Rede ist von einem „Zustand des freyen Seyns“ des Ichs, dasselbe ist ein Prinzip, das „schlechterdings Nichts Gegebenes, sondern ein Frey Gemachtes“ ist; durch es soll ein System begründet werden, das von „Freyheit anfängt und zu Freyheit geht“, für das gilt: „Alles Filosofiren zweckt auf Emancipation ab.“

So liegt die Vermutung nahe, Hardenberg habe sich diesem Text zufolge den Begriff des Ichs als Prinzip eines Systems der Freiheit, wie ihn Fichte geprägt hat, vollständig zu eigen gemacht. Die Antwort darauf muß ein Ja und Nein zugleich sein. Das Ja erübrigt sich nach dem bisher Gesagten. Die Pointe Hardenbergs liegt im Nein.

Nein deshalb, weil alles, was Hardenberg hier zum Ich als universalem Prinzip der Freiheit vorträgt, eine Ahnung davon gibt, daß er ähnliches von Fichte hätte sagen können, was er über Kant im Herbst 1797 sagen sollte. „Die ganze Kantische Methode – die ganze Art zu philosophiren ist einseitig – man könnte sie vielleicht nicht mit Unrecht *Scholasticism* nennen. Freylich ist sie ein Maximum in ihrer Art – eins der merckwürdigsten Phaenomene des menschlichen Geistes.“<sup>41</sup>

Übertragen auf Fichtes System der Freiheit müßte dies heißen, Fichtes Begriff der Freiheit des Ichs ist äußerst konventionell. Fich-

<sup>40</sup> NS II, 559. 268.

<sup>41</sup> NS II, 392.



tes „*Scholasticism*“ bestünde nach dieser Diagnose im Aufweis der Superiorität des Ichs über alle bewußten, vom Ich begleiteten Handlungen. Seine Freiheit besteht im Bestimmen von Handlungen und, wo dieses nicht ursprünglich stattfindet, im Aneignen des sinnlich Gegebenen durch ein Nachkonstruieren des Rezeptiven durch Vernunft. Diese so zu nennende negative Form der Realisierung der Freiheit wird dann deutlich, wenn Hardenbergs Transzendierung des Fichteschen Freiheitsanspruchs, der offenbar nicht an sich fragwürdig ist, sondern zu eng, positiv ausgedrückt wird durch die Forderung nach einem „Erfinden“, und zwar in jeder erdenklichen Weise. Einen ersten Ansatz dazu findet man in dem vorausgehenden längeren Text unter der Nummer 567., in dem sich Hardenberg Fichtes Begriff der Philosophie auf folgende Weise verständlich macht:

„(Die Fichtische Philosophie ist eine Aufforderung zur Selbstthätigkeit – ich kann keinem etwas erklären von Grund aus, als daß ich ihn auf sich selbst verweise, daß ich ihn dieselbe Handlung zu thun heiße, durch die ich mir etwas erklärt habe. Philosophiren kann ich jemand lehren, indem ich ihn lehre, es eben so zu machen, wie *ich* – Indem er thut, was ich thue, ist er das, was ich bin, da, wo ich bin.)“<sup>42</sup>

Aufschlußreich ist der Satz, den er im unmittelbaren Anschluß formuliert: „/Vom Erfinden oder Nachmachen geht alle Kunst aus/“. „Kunst“ meint hier nicht die bildenden Künste, sondern umschreibt den künstlichen gegen den natürlichen Zustand des Ichs, in den sich das Subjekt, die Seele immer dann versetzt, wenn sie durch Freiheit und Spontaneität eine Handlung des Bewußtseins durchführt. Diese Kunst kann entweder ein Erfinden oder ein Nachmachen sein. So sehr auch Fichte das Schöpferische des Ichs und seiner Einbildungskraft für seine Philosophie in Anspruch nahm, läßt sich doch mit Hardenberg sagen, daß er tatsächlich nur die nachahmende Tätigkeit der Einbildungskraft in der *Grundlage*, des Wollens dessen, was das Ich wollen muß im *Naturrecht*, in seinen Konstruktionen und Deduktionen zur Darstellung gebracht hat. Hardenberg schreibt ja auch vielsagend: „Dis hellt auch die Materie von Deductionen a priori auf.“<sup>43</sup> Die philosophische Erfindung der Kantischen wie der Fichteschen Methode der Konstruktion und Deduktion zeugt davon, daß auch die Philosophie ein „Frey Gemachtes“, eine, wenn auch nicht willkürliche, Erfindung ist und nichts anderes sein kann. Das schöpferische Moment des Ichs durch Einbildungskraft, das Moment der philoso-

<sup>42</sup> NS II, 567. 271.

<sup>43</sup> NS II, 568. 160, vorletzter Abs.

phischen Selbsterfindung in der Konstruktion der philosophischen Selbstdarstellung, mag wohl die Hervorbringung der Wissenschaftslehre begleitet haben, ist aber in Fichtes frühen Schriften der *Wissenschaftslehre* als der Philosophie der Selbstdarstellung durch Einbildungskraft<sup>44</sup> nicht selbst zur Darstellung gekommen. Die Erfindungskunst mag Fichtes wie Kants Philosophieren getragen haben, ihr genuiner philosophischer Ausdruck ist weiterhin eine Herausforderung an die Philosophie.

Dieses Defizit zu füllen fordert Hardenberg nun offensichtlich ein, wenn er die ursprüngliche Leere des Ichs, seine „negative Materie und [...] negative[n] Geist“ bedenkt, um nachdrücklich zu unterstreichen, daß die Erzeugung durch dieses oberste Prinzip nichts anderes als „ein Frey Gemachtes“ sein kann, das es aus sich heraussetzt. Das an sich leere Prinzip wird dabei geleitet von dem ihm gegebenen Stoff, der selbst nach gemäßen Prinzipien zugeeignet, nicht unmittelbar zu einem Dichten und Denken führt, sondern als ein „*Erdichtetes, Erdachtes*“ aufgegeben ist. Daher muß das durch das Ich auf den Weg gebrachte metaphysische System ein solches sein, das nicht bloß wie das Fichtesche „von Freyheit anfängt“, sondern das auch „zu Freyheit geht“, das nicht bloß nachahmend die sinnliche Welt sich zueignet, sondern aus dem Ich, das „im Grunde nichts ist“, eine absolute Kraft des Erfindens heraussetzt. Diese schöpferische Kraft ist nicht allein die der bildenden Künste, es ist auch die Erfindungskunst der Wissenschaft, schließlich auch der Philosophie, ja auch der Individualität, die aus der eigentümlichen Gemeinschaft von Seele und Körper, als negativem Geist und negativer Materie, ist sie sich ihres Charakters bewußt, sich ihrer absoluten schöpferischen Kraft versichern kann.

„Alles Filosofiren zweckt auf Emancipation ab.“

<sup>44</sup> Vgl. GA I 2, 414/415; SW I, 284.



### Dorothea von Chamisso\*

#### Ein wiederentdecktes Kinderbild Adelbert von Chamissos

Die französische Chamisso-Familie bewahrt ein Bündel Zeichnungen, welche die Chamissos auf der Flucht vor der Französischen Revolution 1792 mitgenommen hatten. Es sind meist schwarz-weiß Zeichnungen, die der Überlieferung nach die beiden ältesten Söhne Hippolyte (1769-1841) und Charles (1774-1822) angefertigt hatten. Die 1801 nach Frankreich zurückgekehrten Chamissos hatten die Zeichnungen wieder mitgenommen. 1981 waren einige Blätter anlässlich der 200-Jahrfeier zum Geburtstag Adelberts in Châlons-sur Marne<sup>1</sup> ausgestellt worden.



Dem jetzigen Besitzer hatte eine Rötzelzeichnung, ein Knabenhöpfchen, so gut gefallen, daß er es rahmen ließ und über seinen Schreibtisch hängte. Diese Zeichnung ist sogar datiert und signiert: Mai 1789. Sie war also kurz vor Ausbruch der Revolution entstanden. – Ich durfte ein Foto der Zeichnung machen, so daß ich sie zu Hause betrachten konnte. Also Charles de Chamisso sollte den Knabenhöpf gezeichnet haben, wie die Beischrift „Ch<sup>les</sup> de Chamisso“ verriet. Ich rechnete nach – Charles war im Mai 1789 vierzehn Jahre alt. Ein Vierzehnjähriger sollte diese schwierige Wendung des Kopfes so meisterhaft wiedergegeben haben? Eine Nachzeichnung nach Vorlage ist das nicht, dazu ist die Strichführung zu sicher. Und die Beischrift? Diese gewandte Handschrift ist nicht die eines Vierzehnjährigen! Außerdem war Charles zu diesem Zeitpunkt nicht zu Hause, sondern als Leibpage des Königs in Paris. Das wird bestätigt durch Briefe Madame Eli-

\* Dorothea von Chamisso ist die letzte Namensträgerin des vom Dichter abstammenden deutschen Familienzweiges.

<sup>1</sup> Châlons-sur-Marne ist die Hauptstadt des Départements Marne, zu dem das bei Sainte-Menehould gelegene Schloß Boncourt gehörte, das im Mai 1792 von der Familie Chamisso aufgegeben und 1793 nach einem vergeblichen Versteigerungsversuch zum Abbruch verkauft wurde.

sabeths, der Schwester des Königs Louis XVI., die vom „petit Chamisso“, dem kleinen Chamisso sprechen.<sup>2</sup> Charles konnte also kaum am heimischen Zeichenunterricht teilnehmen, mithin kann die Zeichnung nicht von ihm stammen. Wie aber ist die Beischrift der Zeichnung sonst zu verstehen?

Als der französische Chamisso-Forscher René-Marc Pille, Paris<sup>3</sup>, nachdem er im damaligen Berlin-Ost ein Jahr lang an dem Briefwechsel Adelbert von Chamissos mit seinem Bruder Hippolyte gearbeitet hatte, nach Malmaison sur Ay kam, um die in der dortigen Chamisso-Familie aufbewahrten alten Familiendokumente<sup>4</sup> zu studieren, hat er auch die Rötzelzeichnung genau untersucht. Er stellte fest, daß die Beischrift nicht, wie bisher gelesen, „CH<sup>les</sup>“, sondern „CH<sup>v</sup>“ lautet. Es handelt sich also tatsächlich nicht um eine Signatur von Charles.

Bei den in Châlons 1981 ausgestellten Zeichnungen hatte sich auch die Darstellung eines schlafenden Jünglings befunden, die als Beischrift „Chamissot 1786“<sup>5</sup> trug. Die zierlichen Schriftzüge stammten eindeutig von demselben Urheber wie die Beischrift der Rötzelzeichnung. Dieser Schlafende war unschwer als Hippolyte zu erkennen, da von ihm mehrere eindeutig bezeichnete Porträts aus jungen Jahren existieren. Damit ist belegt, daß die Beischrift keine Signierung des Malers ist, sondern den Dargestellten nennt. – Von den sechs lebenden Kindern des Grafen Chamisso konnte das auf der Rötzelzeichnung porträtierte nur der 1789 achtjährige Charles Louis Adelaïde sein, der sich später Adelbert nannte. Daß diese Vermutung richtig ist, bezeugt das Ch<sup>v</sup> der Beischrift, denn dieser Sohn wurde in der Familie „Chevalier“ gerufen. Zahlreiche Belege dafür finden sich in René-Marc Pilles Dissertation, in der der französische Teil von Chamissos Nachlaß zum erstenmal erschlossen wurde.<sup>6</sup> Zudem gab der knapp Vier-

<sup>2</sup> Die Briefe sind in österreichischem Privatbesitz.

<sup>3</sup> Siehe unter anderem seine Studie über Chamissos Rezeption in Frankreich, René-Marc Pille: *Adelbert von Chamisso vu de France (1805-1840). Genèse et réception d'une image*. Paris 1993

<sup>4</sup> Die Chamissos hatten auf der Flucht, die sorgfältig vorbereitet wurde, eine kleine Kiste mit Familienpapieren mitgenommen; es handelte sich um Erb- und Ehekontrakte, Kaufverträge und Bestätigungen des Adelstitels. Diese Dokumente hatten sich über Hippolyte an die heute in Frankreich lebenden Chamissos weitervererbt.

<sup>5</sup> Vor der Revolution wurde der Name häufig „Chamissot“ (wie z.B. Turgot) geschrieben. Seit dem Aufenthalt in Deutschland ließ man das „t“ fort, weil es hier mitausgesprochen wurde.

<sup>6</sup> René-Marc Pille: *Les papiers d'Albert Chamisso (1781-1838)*. Université de Provence 1985 (Maschinenschrift). Siehe z.B. die Kopie eines undatierten Briefes von Prudent an Adelbert mit der Eintragung „Pour le chevalier“, ebenda, Anhang V.

zehnjährige unter dem Namen Chevalier de Chamisso seine ersten Gedichte<sup>7</sup>, noch in französischer Sprache, heraus. – Entgegen dieser eindeutigen Aussage Adelberts hatte ein Reihe von Schriftstellern behauptet, der spätere Adelbert sei in der Familie „Adelaïde“ gerufen worden. Sie waren damit Louis Brouillon gefolgt, der in seiner Schrift über die Vorfahren Adelberts die These aufgestellt hatte, er sei zu Ehren seiner Patentante Adelaïde gerufen worden.<sup>8</sup> Einen Beweis für seine Behauptung bleibt er schuldig.

Für mich gibt es noch ein persönliches Argument: Die Familienähnlichkeit mit Kinderbildern meines Mannes, des Urenkels Adelberts. Auch bei ihm wuchs sich das platte Näschen erst später zur charakteristischen Chamisso-Nase aus.

Es gab übrigens in der Chamisso-Familie noch zwei weitere Rufnamen, die nicht die Taufnamen waren: Jean Baptiste Marie (1773-1796) wurde „Prudent“ gerufen und die einzige Schwester Madeleine (1779-1846) „Lise“. Mit Lise unterschrieb sie auch noch 1819 als verheiratete Frau ihren Glückwunschbrief an Adelberts gerade ange- traute Frau Antonie Piaste, eine Pflege Tochter von Julius Eduard Hitzig. Auch in ein handgearbeitetes Brieftäschchen stickte Madeleine als Schenkerin „LE“ – Lise d'Engente.

Wir verdanken es also René-Marc Pille, daß wir nunmehr ein gesichertes Kinderbild Adelberts von Chamisso besitzen, ein Glücksfall für die Zeit vor der Erfindung der Fotografie.<sup>9</sup>

Die Frage nach dem genialen Zeichner ließ sich nun auch lösen. Adelberts Vater hatte gesehen, wie der junge Lionnet<sup>10</sup>, der Sohn des Boncourtschen Schmiedes, mit der linken Hand geschickt Figürchen formte. Die rechte Hand war durch einen Unfall beim Spielen verkrüppelt. Der Graf erkannte das Talent des Jungen und wollte es ausbilden lassen. Daher sprach er mit dem Vater Lionnet und schlug vor,

<sup>7</sup> „Les yeux (jeux?) de mon imagination rédigés par une verve encore dans l'enfance. Chevalier de Chamisso âgé de 13-14 ans. A Liège, Dusseldorf et autres lieux 1793-94“.

<sup>8</sup> Louis Brouillon: *Les origines d'Adelbert de Chamisso*. Reims 1910, S. 44

<sup>9</sup> Als Robert Fischer an seiner Chamisso-Biographie arbeitete, hatte er mich besucht, um Informationen und Bildmaterial zu sammeln. Meine mündlich gegebenen Erklärungen zum Kinderbild muß er dahin mißverstanden haben, daß René-Marc Pilles Erkenntnisse bereits veröffentlicht seien. Daher hat er die Bildunterschrift auf Seite 23 wie etwas bereits Bekanntes formuliert. Robert Fischer: *Adelbert von Chamisso*. Erika Klopp Verlag, München 1990.

<sup>10</sup> Es handelt sich um Jean-Baptiste Félix Lionnet, geboren am 7.10.1762 in Avocourt, nach der Flucht mit der Chamissofamilie in Berlin ansässig und dort als Porträt- und Miniaturmaler tätig, verheiratet mit Marie-Louise Collas aus der Berliner Hugenotten-Kolonie. Er starb am 25.1.1816 in Berlin. Alle Informationen zu Lionnet entnehme ich einer nicht veröffentlichten Biographie im Besitz der Familie Lionnet.

den Jungen nach Paris mitzunehmen, damit ein geschickter Arzt die Hand heile. Die Kosten wollte der Graf tragen. Der Schmied willigte ein, und tatsächlich gelang es dem Arzt, die Hand zu retten. Nun aber befand der Vater, der Sohn könne das väterliche Handwerk erlernen. Er blieb auch hart, als der Sohn durch die schwere Arbeit einen Blutsturz erlitt. Nur am Unterricht der Grafensöhne durfte er teilnehmen. In Schloß Boncourt gab es eine eigene Wohnung für den Hauslehrer. Nach der Steinbrücke über den heute noch beachtlich tiefen Schloßgraben durchschritt man einen Torbogen mit dem Wappen.<sup>11</sup> Zur Linken lag das Pförtnerhaus und direkt dahinter das Gebäude mit der Wohnung des Hauslehrers. Es stand auch eine Bibliothek mit 577 Bänden zur Verfügung: Geschichte, Geographie, Naturwissenschaften, mehrere Lexika, Literatur, einige Romane und auch eine Anleitung zum Zeichnen.

Als der junge Lionnet die Lehre beim Vater beendet hatte, brauchte man eine List. Der Graf sagte dem Schmied, er könne den Sohn in den königlichen Schmieden in Châlons-sur-Marne unterbringen. In Wirklichkeit besuchte der junge Lionnet die dortige Kunstakademie. Er war so begabt und fleißig, daß er für das Stipendium zu einer Studienreise nach Italien vorgeschlagen wurde. Zu der Reise kam es aber nicht, weil die Staatsfinanzen zerrüttet waren – was letztlich auch zum Ausbruch der Revolution führte. Wegen der bedrohlichen Lage im Staate rieten die Lehrer dem jungen Lionnet, sich stattdessen im Porträtieren zu üben, damit er immer seinen Lebensunterhalt verdienen könne. Es gab noch keine Fotografie, so daß solche Bilder immer gefragt waren. Im Zuge dieser Übungen ist unser Kinderbild 1789 entstanden.

Lionnet hielt sich nämlich viel in der Familie des Grafen auf, und da ist es verständlich, daß es ihn immer wieder reizte, Familienmit-

<sup>11</sup> Vgl. Strophe 2 bis 4 des 1827 entstandenen und erstveröffentlichten Erinnerungsgedichts von Chamisso „Das Schloß Boncourt“

Hoch ragt aus schatt'gen Gehegen  
 Ein schimmerndes Schloß hervor,  
 Ich kenne die Thürme, die Zinnen,  
 Die steinerne Brücke, das Thor.  
 Es schauen vom Wappenschilde  
 Die Löwen so traulich mich an.  
 Ich grüße die alten Bekannten,  
 Und eile den Burghof hinan.  
 Dort liegt die Sphinx am Brunnen,  
 Dort grünt der Feigenbaum,  
 Dort hinter diesen Fenstern,  
 Verträumt'ich den ersten Traum.

glieder als Modell zu nehmen. Gerade die lebhaftige Wendung des Kopfes mag ihn bei dieser Rötelzeichnung herausgefordert haben. Gegenüber der Zeichnung des schlafenden Hippolyte von 1786 läßt sich übrigens ein deutlicher Fortschritt in der Malweise ablesen.

Sooft Lionnet in Boncourt weilte, erteilte er den Grafensöhnen Unterricht in der Malkunst. 1790 zog die Familie eine Zeitlang nach Châlons-sur-Marne. Ob Charles und Hippolyte dort die Kunstakademie besuchten, vermag ich nicht anzugeben, da ich die Schülerlisten nicht eingesehen habe. Die Seite mit dem Eintrag Lionnets besitzt der Nachkomme in Fotokopie. – Auch Adelbert muß Zeichenunterricht genossen haben. Während der ersten Zeit in Berlin hat er als Porzellanmaler in der dortigen Manufaktur gearbeitet. Riesentange und Salpen, kurz alles, was sich nicht für das Herbarium pressen ließ, hat er später mit großer Genauigkeit gezeichnet.

Zwischen Hippolyte und Lionnet hatte sich eine echte Freundschaft entwickelt, die so stark war, daß Lionnet die Chamisso-Familie auf der Flucht begleitete. Zusammen mit Hippolyte und dem später dazustoßenden Charles hat er viele Jahre hindurch durch Malen von Miniaturporträts zum Unterhalt der Familie beigetragen. Signiert hat keiner von ihnen, so daß sich heute nicht mehr feststellen läßt, von wem eine Miniatur gemalt wurde. Auch in dem Bündel Zeichnungen liegen unsortiert Studien aus dem Stift der beiden Brüder und Lionnets.

Lionnet ließ sich in Berlin nieder und heiratete eine gebildete Frau aus der Französischen Hugenottenkolonie. Adelbert hielt die Verbindung mit ihm aufrecht. Es muß ihm viel bedeutet haben, diesen Mann aus Boncourt in Berlin zu wissen. Als er 1807 auf der Suche nach einem neuen Beruf in Frankreich weilte, schrieb er unter dem 23. April an Varnhagen und Neumann in Berlin: „Einer soll zu dem Miniaturmaler und Maître de pension Lionnet (Französische Straße 47) gehen, ihn und seine Frau innig und herzlich grüßen und ihm sagen, wie es mir ungefähr geht, und wie es mit meiner Familie steht. Zur Zeit meiner Eltern Tod (Zeit des Einzugs in Berlin ungefähr) ist an ihn geschrieben worden. Es sind die bravsten Leute, und unendlich meiner Familie und mir ergeben. Er hat Einiges von mir in Verwahrung, – was da ist, ist da zum besten“.<sup>12</sup>

Ein Nachkomme des Malers besitzt das Selbstporträt von Lionnet und das Porträt seiner Frau, auch die Bildnisse seiner Kinder, Landschaften und Blumenzeichnungen, die Lionnet als hervorragenden

<sup>12</sup> *Adelbert von Chamisso's Werke*. 2. Auflage, Bd 5, hg. v. Julius Hitzig. Leipzig 1842, S. 220



Maler bezeugen. Daß er so wenig bekannt ist, liegt nicht an seinem Können, sondern an seinem Entschluß, die Chamisso-Familie auf der Flucht zu begleiten. Jahrelang hat er in Gasthöfen seine Kunstwerke verkauft, die in alle Winde zertstreut, nicht mehr nachweisbar sind. In Berlin hat er eine Pension betrieben, um eine Lebensgrundlage für sich und seine wachsende Familie zu schaffen. Zum Porträtieren bekam er nicht genug Aufträge. Genau wie Adelbert von Chamisso litt Lionnet unter dem Franzosenhaß, der sich in Preußen durch die napoleonische Besetzung entwickelt hatte. Damals retteten Freunde Adelbert nach Kunersdorf im Oderbruch, wo er den „Schlemihl“ schrieb. Schließlich entfloh Adelbert allem durch die Teilnahme an der Forschungsreise auf der russischen Brigg Rurik.

Am 15. Juli 1815 war er von Berlin aufgebrochen; nur ein halbes Jahr später, am 25. Januar 1816 starb Lionnet in Berlin. Ruhige Zeiten waren diesem Künstler nicht vergönnt.

Lionnet hat den kleinen Grafensohn nicht idealisiert, sondern die Eigenart dieses Kindes festzuhalten gewußt. Das Gesicht, die hellen, wachen Augen und das dichte, kurzgeschnittene Haar sind mit dem weichen Rötelfarbstift lebendig dargestellt. Hals und Schulter sind mit wenigen präzisen Strichen angegeben. Angedeutet ist ein spitz ausgeschnittenes Kleidungsstück. Was in diesem ernstesten Kind an Gedanken und Gefühlen lebte, hat der knapp vierundzwanzigjährige Adelbert seinem Freund Louis de la Foye in einem Brief über Erziehungsfragen mitgeteilt: „... Kinder auf dem Lande werden gewöhnlich mächtig von der Natur angezogen, Blumen, Insecten, alles was da ist, blühet, sich reget, und die größeren Massen, die geheimnißvollen Berge, die Gewässer, die Erscheinungen der Luft, haben einen unsäglichsten Reiz für ihre Seele. So war wenigstens ich, und ich weiß noch, wie ich die Insecten erspähte, neue Pflanzen fand, die Gewitternächte anschauend und sinnend an meinem offenen Fenster durchwachte, wie alle meine Spiele, mein Schaffen und Zerstören auf physikalische Experimente und nach Forschen der Gesetze der Natur ausging, weiß daß, damals geleitet, ich vielleicht jetzt ein Buffon mit unendlichen Kenntnissen ausgerüstet dastehen würde“.<sup>13</sup>

Chamisso mußte viele Umwege gehen, bis ihm die endgültige Hinwendung zu den Naturwissenschaften gelang. Pagendienst und Offi-

<sup>13</sup> An de la Foye, 20.1.1805. *Adelbert von Chamisso's Werke*. 2. Auflage, Bd 5. Leipzig 1842, S.55f. Georg Louis Leclerc, Graf von Buffon (1707-1788) war der damals berühmteste französische Naturforscher. Er war Direktor des Jardin des Plantes in Paris. Die 44 Bände seiner *Histoire naturelle générale et particulière* wurden in fast alle europäischen Sprachen übersetzt.

zierslaufbahn erschienen nach den Wirren der Fluchtjahre als sichere Lebensgrundlage, sein Geist aber suchte rastlos nach Höherem. In der Romantik glaubte er lebenswerte Ideen gefunden zu haben. Aber als er nach Jahren des Suchens und Umherirrens mit dem Studium der exakten Naturwissenschaften begonnen hatte, wuchs er weit über diese romantischen Anfänge hinaus.

Seiner immer wachen Beobachtung des Zeitgeschehens und seiner echten Menschlichkeit verdanken wir die sozialkritischen Gedichte, die ihn zum frühen Dichter des Vormärz machen. Daher konnte Heinrich Heine über ihn sagen: „... obgleich Zeitgenosse der romantischen Schule, an deren Bewegungen er Teil nahm, hat doch das Herz dieses Mannes sich in der letzten Zeit so wunderbar verjüngt, daß er in ganz neue Tonarten überging, sich als einen der eigentümlichsten und bedeutendsten modernen Dichter geltend machte, und mehr dem jungen als dem alten Deutschland angehört“.<sup>14</sup>

Ein Beleg für Chamissos unerhörte Modernität sind die Beschreibungen seiner Weltreise, die „Bemerkungen und Ansichten auf einer Entdeckungsreise. Unternommen in den Jahren 1815-1818 ...“ und das sogenannte „Tagebuch“, der literarische Reisebericht, den er eigens für die Werke-Ausgabe von 1836 schrieb. Werner Feudel beginnt seine Chamisso-Biographie mit dem Bericht, den der französische Literaturwissenschaftler Jean-Jacques Ampère über seine Begegnung mit Chamisso gab, und fährt fort: „Ampère war von den Gegensätzen fasziniert, die Chamissos schon vom Äußeren her ungewöhnliche Persönlichkeit prägten, und in der Tat gehört dieser Mann, der Dichter der in fast alle Kultursprachen übersetzten phantastischen Novelle „Peter Schlemihl“, des „Lied(s) von der alten Waschfrau“ und der volkstümlichen Ballade „Das Riesenspielzeug“ und „Der rechte Barbier“, durch seinen außergewöhnlichen Lebensweg und die Eigenart seiner Dichtung zu den interessantesten Gestalten der deutschen Literaturgeschichte“.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Heinrich Heine: *Romantische Schule*. 3. Buch, Kap. 5. In: Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Klaus Briegleb. Bd 5: *Schriften 1831-1837*. München, Wien 1976, S. 491

<sup>15</sup> Werner Feudel: *Adelbert von Chamisso. Leben und Werk* (1. Auflage 1971). 3., erweiterte Auflage (= Reclam Biografien 490), Leipzig 1988, S. 5



# Christiane Küchler Williams

## Was konservierte den Bergmann zu Falun – Kupfer- oder Eisenvitriol?

Eine chemische Fußnote zu den Variationen des  
„Bergwerks zu Falun“.

Christiane Küchler Williams, Northwestern University

Die Geschichte des konservierten Bergmanns zu Falun ist, mit ihrer weiten Verbreitung in der Romantik und zahlreichen späteren Bearbeitungen, neben Goethes Wahlverwandschaften, eine der bekanntesten Kombinationen von Literatur und anorganischer Chemie. Das ursprünglich naturwissenschaftliche Interesse an der Geschichte des Verschütteten wurde durch die Tatsache geweckt, daß dessen langjährige Konservierung durch Vitriol, einer vielversprechenden neuen Stoffgruppe, verursacht wurde. Durch die Aufnahme in Gotthilf Heinrich Schuberts berühmtes Buch Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften<sup>1</sup> erfuhr die Begebenheit eine weite Verbreitung. Besonders Dichter wurden auf den Stoff aufmerksam und bearbeiteten ihn.<sup>2</sup> Das Interesse verschob sich dabei von der chemischen Reak-

---

<sup>1</sup> Gotthilf Heinrich von Schubert: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften, Dresden 1808, 215-16.

<sup>2</sup> Die zahlreichen romantischen Bearbeitungen wurden im April 1809 durch einen Wettbewerb der Zeitschrift Jason angeregt, die einen Auszug aus Gotthilf Heinrich Schuberts Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften druckte. Der Bericht über einen verschütteten Bergmann, der nach Jahren in konserviert-jugendlichem Zustand von seiner alten Verlobten aufgefunden wird, wurde mit einem Aufruf zur dichterischen Bearbeitung des Stoffes versehen. Eine Flut von Gedichten und anderen Bearbeitungen setzte ein. Neben vielen, heute vergessenen Dichtern beteiligte sich auch Johann Peter Hebel mit seiner Kalendergeschichte „Unverhofftes Wiedersehn“ an dem Wettbewerb. Unter Friedrich Rückerts Jugendgedichten findet sich das Gedicht „Die goldene Hochzeit“. Achim von Arnim hat 1809 in seiner Ballade „Des ersten Bergmanns ewige Jugend“, die in seinem Roman Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores zu finden ist, den Stoff verarbeitet. Im Jahre 1810 schrieb der Freischützsdichter Friedrich Kind sein Gedicht „Liebestreue“, das eventuell auch noch auf die Anregung des Jason zurückzuführen ist. Wohl eine der bekanntesten Bearbeitungen des Themas ist E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“ aus der Sammlung Die Serapionsbrüder (1819). 1828 schrieb Friedrich Hebbel sein Prosastück „Treue Liebe“. Eine nachromantische

tion der Konservierung auf die literarischen Charaktere und das tragische Potential der Geschichte. Die Treue der alternden Braut, die der Auffindung des junggebliebenen Leichnams beiwohnt, wurde zum entscheidenden Moment der Geschichte. Während die literarischen Umränkungen der Kerngeschichte immer ausschweifender wurden, ermüdete das Interesse an den chemischen Fakten, bis das Vitriol zum unwichtigen Beiwerk wurde. Die meisten Bearbeitungen der Romantik geben deshalb unbedacht Eisen- und nicht Kupfervitriol als Aufbewahrungsmedium an, was weder mit der historischen Überlieferung noch mit den chemischen Möglichkeiten übereinstimmt. Dieser Aufsatz will versuchen, die Verwirrung der Chemikalien zu klären, sowie Ursprung und Grund der Fehlinformation zu orten. Weiterhin soll auf die Sorglosigkeit moderner Interpreten im englischen Sprachraum aufmerksam gemacht werden, die mit falschen Übersetzungen (wahrscheinlich aus Unwissenheit gegenüber den chemischen Fachbegriffen) für eine Perpetuierung des Fehlers sorgen.

Die historische Begebenheit, auf die alle Berichte und literarischen Bearbeitungen zurückgehen, wird im 17. Jahrhundert in Schweden angesiedelt. Ein junger Bergmann wurde bei einem Minenunglück im Jahre 1670 verschüttet und durch Zufall 1719 bei Grabungen wieder aufgefunden. Die nachfolgenden Zeitungsberichte<sup>3</sup> erwähnen, der Leichnam sei unversehrt und durch Kupfersulfat konserviert geblieben. Konservierte Leichen aus Mooren oder Bergwerken galten im 18. Jahrhundert als Sehenswürdigkeiten, wurden als Ausstellungsstücke auf Jahrmärkten und in Museen gezeigt und zogen die Aufmerksamkeit von Wissenschaftlern und Laien auf sich. So erwähnt auch Gotthilf Heinrich Schubert in seinem Buch Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften neben zeitgenössischen Phänomenen von Interesse (wie Magnetismus, Hypnose, Mesmerismus und Traumdeutung) den konservierten Bergmann. Im achten Kapitel diskutiert der Autor das Vorhandensein einer menschlichen Rasse in

---

Behandlung des Themas ist Hugo von Hofmannthals lyrisches Dramenbruchstück Das Bergwerk von Falun. Georg Trakls Gedicht „An den Knaben Elis“ wurde ebenfalls von dem verschütteten Bergmann inspiriert. Eine ausführliche Aufzählung der Bearbeitungen findet sich bei Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur (Stuttgart 1992) unter dem Stichwort „Bergwerk zu Falun“. Die erste grundlegende Untersuchung zum Motiv des Bergwerks in der Romantik findet sich bei Theodore Ziolkowski in German Romanticism and Its Institutions (Princeton 1990).

<sup>3</sup> in der Kopenhagener Zeitung Nye Tidender om Järde Sager vom 20. Juli 1720 (No. 29), der französischen Zeitschrift Kopenhagens Extrait des Nouvelles vom September 1720 und dem Stockholms Posttidning vom 28. Dezember 1749 (No. 101).

der Flützzeit, aus der zwar keine menschlichen, wohl aber tierische Fossile erhalten sind. Dies, so spekuliert er, könne auch daran liegen, daß menschliche Körper leichter zerstörbar seien als tierische. Er nennt Beispiele von Leichen, die Jahrhunderte in Salz- oder Gipsauflösungen gelegen hätten, aber nach einigen Tagen an der Luft zerfallen seien, während die konservierten Tierkörper erhalten blieben. In diesem Zusammenhang fährt er fort:

Auf gleiche Weise zerfiel auch jener merkwürdige Leichnam, von welchem Hülphers, Cronstedt und die schwedischen gelehrten Tagebücher erzählen, in eine Art von Asche, nachdem man ihn, dem Anscheine nach in festen Stein verwandelt, unter einem Glasschranken vergeblich vor dem Zutritte der Luft gesichert hatte. Man fand diesen ehemaligen Bergmann in der schwedischen Eisengrube zu Falun, als zwischen zween Schachten ein Durchschlag versucht wurde. Der Leichnam, ganz mit Eisenvitriol durchdrungen, war Anfangs weich, wurde aber, so bald er an die Luft gebracht, so hart als Stein. Funfzig Jahre hatte derselbe in einer Tiefe von 300 Ellen, in jenem Vitriolwasser gelegen, und niemand hätte die noch unveränderten Gesichtszüge des verunglückten Jünglings erkannt, niemand die Zeit, seit welcher er in dem Schacht gelegen, gewußt, da die Bergchroniken so wie die Volkssagen bey der Menge der Unglücksfälle in Ungewißheit waren, hätte nicht das Andenken der ehemals geliebten Züge eine alte treue Liebe bewahrt.<sup>4</sup>

Schubert erwähnt „Eisenvitriol“ als Konservierungs- und Härtungsmittel und weiterhin „Vitriolwasser“ als Aufbewahrungsfüssigkeit. Damit weicht er eindeutig von den Zeitungsberichten ab, die von Vitriol oder speziell Kupfervitriol sprechen. In der ältesten Darstellung aus der Nye Tidender om lärde Sager wurde die Leiche in einem wiedergeöffneten Stollen durchtränkt von Kupfervitriol gefunden. Der Bergmann hatte allerdings eine Tabaksbüchse mit eisernem Deckel dabei. Diese beiden Metalle, Kupfer und Eisen, und ihre Vitriole werden in den literarischen Bearbeitungen später vermischt und wechselt.

Da die meisten Bearbeitungen von der Kurzversion Schuberts ausgehen, verwundert es nicht, daß fast alle Dichter die Chemikalie Eisenvitriol übernehmen. Schubert selbst verlegt das Ereignis in eine „schwedische[] Eisengrube“ und so ist es nicht verwunderlich, daß Ludwig Kossarski seinen Gedichtbeitrag für den Jasonwettbewerb „Die Eisengruben bei Falun“ betitelt. E. T. A. Hoffmann hingegen beschränkt sich auf die Bezeichnung Vitriolwasser, läßt aber Elis in der Bergfräse bei „Stora-Kopperberg“ (großer Kupferberg) arbeiten. Man

<sup>4</sup> Schubert (Anm. 1), S. 215.

kann unter anderem an diesem Punkt sehen, daß Hoffmann seine Informationen auch aus anderen Quellen, z. B. Hausmanns Reisebericht<sup>5</sup>, bezog. Im Überschwang der literarischen Produktion und der damit einhergehenden chemischen Ungenauigkeit, erwähnt Achim von Arnim Vitriol überhaupt nicht mehr. Bei ihm hat der Knabe bei der Auffindung Gold in den Händen. In Rückerts Gedicht „Die goldene Hochzeit“ ist der Leichnam sogar ganz von Gold überzogen.<sup>6</sup>

Um das Chaos der verwendeten Chemikalien zu ordnen, bedarf es zunächst einer Begriffsklärung. Als Vitriole wurden seit ihrer Erforschung die in Wasser löslichen Sulfate zweiwertiger Schwermetalle (Mangan, Eisen, Kobalt, Nickel, Kupfer, Zink) bezeichnet. Am häufigsten finden sich Kupfer- (blau), Eisen- (grün) und Zinkvitriole (weiß). Der Name Vitriol stammt von dem lateinischen Wort *vitreus* (= gläsern), da alle Vitriole unter der Bindung von Wassermolekülen in durchsichtigen Kristallen ausfallen. Die für uns relevante Unterscheidung besteht zwischen Kupfer-(II)-sulfat als blau-durchsichtigem Pentahydrat ( $\text{CuSO}_4 \cdot 5 \text{H}_2\text{O}$ ) und Eisen-(II)-sulfat als hellgrünem monoklinen Heptahydrat ( $\text{FeSO}_4 \cdot 7 \text{H}_2\text{O}$ ). Während sich Kupfer oft als einziges Vitriol in einer Ader findet, ist das Eisenvitriol mit den Vitriolen des Magnesium, Mangans, Kobalts, Nickels und Zinks isomorph und daher meist vermischt.

Sieht man von der literaturhistorischen Tatsache ab, daß Kupfervitriol in der ältesten Aufzeichnung erwähnt ist, so kann man versuchen, die Entscheidung über Kupfer- und Eisenvitriol von einem rein chemischen Standpunkt aus zu fällen. Der Ansatzpunkt wäre die Konservierungsfähigkeit der beiden Vitriole:

Kupfersulfat ist, wie alle Kupferverbindungen, für niedere Organismen ein heftiges Gift. Zwar schadet es dem Menschen nicht, tötet aber Bakterien und Fäulniserreger ab. Diese Eigenschaft begründet die Verwendung von Kupfervitriol als Schädlingsbekämpfungsmittel, beim Beizen von Samen und beim Imprägnieren von Holz. Die Konservierung einer Leiche durch Kupfersulfatlösung ist aus zwei Gründen wahrscheinlich: Erstens wird der Kristall leicht durch Wasser ausgewaschen und fließt durch den Berg (man findet Spuren von  $\text{CuSO}_4$  in fast allen unterirdischen Gewässern) und zweitens würden

<sup>5</sup> Johann Friedrich Hausmann: Reise durch Skandinavien in den Jahren 1806 und 1807. V. Teil, Göttingen 1818, 9.

<sup>6</sup> Die Assoziation mit Gold kann eventuell auf Schubert zurückgeführt werden, der von einer „50jährigen Silberhochzeit“ bei der Auffindung des Bräutigams spricht. Im allgemeinen Sprachgebrauch ist aber das 50jährige Jubiläum die „goldene Hochzeit“ und von Arnim und Rückert könnten diesen scheinbaren Irrtum Schuberts korrigiert haben.

bei Durchtränken der Kleidung durch das Vitriol Fäulnisbakterien abgetötet und der Körper gleichsam imprägniert.

Eisen(II)sulfat dagegen ist selten in Reinform anzutreffen. Es oxidiert bereits an der Luft. Eisen liegt in dieser Verbindung als instabile zweiwertige Form vor, die sich bei der geringsten Chance (Luftzug, unedlere Verbindungen) in basisches Eisensulfat  $\text{Fe}(\text{OH})\text{SO}_4$  umwandelt (= oxidiert). Stabiler ist das dreiwertige Eisen-(III)-sulfat  $\text{Fe}_2(\text{SO}_4)_3$ , das häufiger in der Natur auftritt. Dies kann aber nicht mit dem Namen Vitriol bezeichnet werden (da dies per definitionem zweiwertige Sulfate sein müssen). Eisen-(II)-sulfat tritt meist in Mischformen mit anderen Salzen auf. Konservierende Eigenschaften können ihm nicht zugesprochen werden und es kommt auch nicht in unterirdischen Gewässern vor.<sup>7</sup>

Es ist also auch vom chemischen Standpunkt mehr als wahrscheinlich, daß Kupfersulfat das den Bergmann konservierende Vitriol war. Die historische Tatsache, daß der Bergmann in der Nähe einer großen Kupfergrube begraben wurde<sup>8</sup>, scheint diese Annahme zu bestätigen.

So stellt sich die Frage, weshalb ein in den Naturwissenschaften bewanderter Mann wie Schubert dazu kam, dem Bergmann eine Konservierung durch Eisenvitriol zuzusprechen. Die Lösung bietet vielleicht der Bericht Adam Leyels in den Acta littararia Sveciae Upsaliae publicata<sup>9</sup>, der eine der Quellen Schuberts war. Leyel forschte speziell über die konservierende Wirkung des Vitriols und hatte Gelegenheit zur Autopsie des Leichnams, der seinem Bericht nach durch die Hebung leicht beschädigt war. Der Assessor Metallicus berichtet im gebrochenen Latein der Naturwissenschaftler des 19. Jahrhunderts:

Crumena, quam gerebat, pyxis orichalco oblonga, pyxide vero tabaci condebatur frustulum, utroque illaeso et integro: ducitium autem ferrum, quo ad pyxidem annecti operculum volvique solet, aqua tincta edaci vitriolo totum absumserat.

Übersetzt nach Friedmann bedeutet dies

In dem Lederbeutel, den er bei sich hatte, befand sich eine längliche Büchse aus Messing, in der Büchse eine Krume Tabak, beides völlig unversehrt. Das eiserne Scharnier hingegen, mit dem der Deckel an die

<sup>7</sup> Alle Angaben über chemische Eigenschaften stammen aus Arnold Hollemann: Lehrbuch der anorganischen Chemie. Berlin, New York 1985, 908 – 909, 1007 – 1009, 1145.

<sup>8</sup> Siehe den Bericht des Stockholms Posttidningar, der von dem Begräbnis des Bergmannes in Stora Koppar-Bergs Grufwe am 21. Dezember 1749 berichtet.

<sup>9</sup> Acta littararia Sveciae Upsaliae publicata 1, 1722, 250-263.



Büchse befestigt zu sein und gedreht zu werden pflegt, hatte die farbige Flüssigkeit des Vitriols gänzlich aufgezehrt.<sup>10</sup>

Hier wird also als einziges Metall das Eisen des Scharniers erwähnt, das Vitriol hingegen nicht weiter spezifiziert. Wahrscheinlich folger- te Schubert aus dieser Ungenauigkeit, daß das Vitriol selbst Eisenvitriol war. Die Beobachtung des rostenden Scharniers läßt aber vom chemischem Standpunkt aus nur wieder auf Kupfervitriol schließen. Eisenvitriol wäre mit seinem eigenen Reinmetall keine Reaktion eingegangen. Kupfervitriol hingegen beinhaltet Kupfer<sup>2+</sup>-Ionen, die edler als Eisen sind. Den Gesetzen der Spannungsreihe gehorchend, wird immer das unedlere Metall in die Verbindung ionisiert und das Reinmetall fällt aus. So würde sich das zweifach positive Kupfer zum elementaren Metall reduzieren und das Eisen vom Metall zum zweiwertigen Eisenion oxidieren (= Rostfraß).<sup>11</sup>

Die Beobachtung, daß sich das Eisen zersetzt und in Lösung geht, während sich elementares Kupfer absetzt, wurde auch im Bericht der Nye Tidender angedeutet. Dies veranlaßte den ersten großen Sammler der Bearbeitungen, Georg Friedmann, in seiner Dissertation 1887 abwertend über die Glaubwürdigkeit dieses Berichts zu sprechen. Der Autor konnte sich die Umwandlung eines Metalls in ein anderes so nicht vorstellen: „Die jedenfalls falsche Angabe von der Verwandlung des Eisens in Kupfer ist geeignet, gegen die Genauigkeit und Zuverlässigkeit des ganzen Berichts Mißtrauen zu erwecken.“<sup>12</sup> In der Fußnote meldet sich jedoch leiser Zweifel an der harten Aburteilung: „Vielleicht ist das Eisen von Kupfer, das aus dem Vitriol sich absetzte, überzogen worden. [...] Fachmänner werden darüber entscheiden.“ Ich nehme mir als Fachfrau hiermit die Freiheit, Kupfervitriol als einzigen in Frage kommenden Konservierungsstoff und seine Umwandlung in elementares Kupfer als chemisch möglich und sehr wahrscheinlich zu erklären.

Die Irrungen und Wirrungen der Konservierungsstoffe enden leider nicht mit den literarischen Bearbeitungen, denen künstlerischer Freiraum der Nichtwissenschaftlichkeit eingeräumt werden darf. Eine weite Verbreitung der Geschichte des Bergwerks zu Falun erfolgt im englischen Sprachraum durch Doris Guillotons Anthologie Variations on Falun: A Comparative Anthology for the Advanced German Rea-

<sup>10</sup> Georg Friedmann: Die Bearbeitungen der Geschichte von dem Bergmann von Falun. Dissertation Berlin 1887, 12.

<sup>11</sup> Eisen nähme den früheren Platz des Kupfers in der Sulfatverbindung ein:  $\text{Cu}^{2+} + \text{Fe} \rightarrow \text{Fe}^{2+} + \text{Cu}$

<sup>12</sup> Friedmann (Anm. 10), S. 10.

der.<sup>13</sup> Diese Lesehilfe für Undergraduates bietet Fußnoten und Erklärungen zum Vitriol, die schlecht recherchiert sind. Das Eisenvitriol in Hebels Erzählung wird mit „sulphuric acid“ also Schwefelsäure ( $\text{H}_2\text{SO}_4$ ) übersetzt. Dies ist zwar eine korrekte Übersetzung für das englische Wort „vitriol“, doch nicht für das deutsche Homoscript. Außerdem geben auch die großen Lexika des englischen Sprachraums als Zweitbedeutung von „vitriol“ die Sulfate der Schwermetalle an.<sup>14</sup> Die Entscheidung gegen die Übersetzung „sulphuric acid“ sollte nicht schwer fallen. In dieser starken Säure hätte sich nämlich nicht nur der Leichnam des Bergmanns in maximal zwei Stunden zersetzt, sondern auch das Bergwerk. Eine Auffindung nach 50 Jahren dürfte dann als mehr als unwahrscheinlich gelten. Hinzu kommt, daß es keine natürlichen Vorkommen reiner Schwefelsäure gibt, sie ist ein Produkt des Labors.

James M. MacGalathery übersetzt in seinem Buch Mysticism and Sexuality: E. T. A. Hoffmann<sup>15</sup> Vitriol als „hydrogen sulfate solution“. Dieses Wort entspricht noch nicht einmal der offiziellen IUPAC-Nomenklatur – die richtige Bezeichnung würde „sulphuric acid“ heißen – und auch hier wird das harmlose Vitriol zur Säure. Daß der englische Sprachgebrauch vom deutschen abweicht, liegt an der Ethymologie des Wortes im 18. Jahrhundert. Die erste Darstellung der Schwefelsäure erfolgte aus Vitriolen (Sulfaten) und das Produkt wurde Vitriolöl genannt. Während die englische Sprache dies zu „vitriol“ verkürzte, blieb im Deutschen „Vitriol“ für die Sulfate reserviert und der Terminus „Schwefelsäure“ wurde eingeführt. Diese Bedeutungsverschiebung hätte den Interpreten bei geringem chemischen Wissen auffallen können. Es scheint, als ob die Legende vom Bergmann zu Falun – heute wie damals – so märchenhaft erscheint, daß die naturwissenschaftlich fundierte Möglichkeit einer Konservierung und die im Zusammenhang erwähnten Chemikalien ebenfalls ins Reich der Sage verwiesen werden, ohne sie einer weiteren Prüfung zu unterziehen.

<sup>13</sup> Doris Guilloton: Variations on Falun: A Comparative Anthology for the Advanced German Reader. New York 1991, 9.

<sup>14</sup> Zum Beispiel in The American Heritage Dictionary. Boston 21982.

<sup>15</sup> James M. MacGalathery: Mysticism and Sexuality: E. T. A. Hoffmann. New York 1985, 94.



# Roland Borgards

## Doppelte Romantik

### Vom literaturwissenschaftlichen Interesse an Michael Hagners *Homo cereбрalis*. Der Wandel vom *Seelenorgan zum Gehirn*<sup>1</sup>

Die ästhetische Theorie und die Literatur der Romantik lassen sich durch zwei einander widerstrebende Tendenzen charakterisieren. Da ist zum einen der Drang zur Vereinigung, zur „poetischen Einheit“<sup>2</sup>, wie dies z.B. Ernst Behler für die Ästhetik des jungen Friedrich Schlegel gezeigt hat:

In dieser „Gestalt und Ordnung“, die sich nach Schlegel in dem kleinsten Teil wie im großen Ganzen der Poesie finden muß, rundet sich „die freie Fülle der Einbildungskraft in klaren Umrissen und einfachen Massen zu einer leichten Einheit“ (KFSA 1, 452). Die Herausarbeitung dieses Einheitsprinzips ist deshalb ein primäres Erfordernis für die Theorie der Dichtung.<sup>3</sup>

Diesem romantischen Einheitsdrang gegenüber steht der gleichermaßen typisch romantische Hang zur Zersplitterung, zur „grenzenlosen Pluralität“<sup>4</sup>, dessen ästhetiktheoretische Begründung z.B. Manfred Frank in den Fragmenten von Novalis und Schlegel beschrieben hat:

Das Ich, weit davon entfernt, der Philosophie einen cartesianischen Ausgangspunkt oder wenigstens ein kristallines Stück harter Selbstidentität zu sichern, erweist sich als Prinzip der Nichtigkeit, der grenzenlosen Pluralität, einer disseminalen Sinnfülle [...]. Das muß natürlich Konsequenzen für die Dichtungstheorie haben. Sind Menschensubjekte nichtig, ohne festen Kern, so dürfen auch die poetischen Personen keinen

<sup>1</sup> Michael Hagner: *Homo cereбрalis*. Der Wandel vom *Seelenorgan zum Gehirn*. Berlin 1997 (zweite Auflage: Insel Taschenbuch, Frankfurt am Main 2000).

<sup>2</sup> Vgl. Ernst Behler: *Frühromantik*. Berlin/New York 1992, S.90.

<sup>3</sup> Ebd., S.103.

<sup>4</sup> Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt am Main 1989, S.367.

stabilen Charakter haben, [...] sondern müssen unendlich vielgestaltig, wandelbar und unausdeutbar sein.<sup>5</sup>

Die Romantik gibt sich als ein doppelgesichtiges Phänomen: Zusammenfassend und zerstreudend, verbindend und zerschneidend, vereinheitlichend und entzweierend. Um das Verhältnis dieser beiden widerstrebenden Tendenzen zueinander zu erklären, bieten sich zunächst zwei Argumentationsmuster an. Entweder wird, wie z.B. von Manfred Frank, die entgrenzende und zerstörerische Pluralität im Sinne einer „negativen Dialektik der Frühromantik“<sup>6</sup> als eine notwendige Durchgangsstation auf dem Weg zum ‚Absoluten‘ gedeutet. Romantische Ästhetik hat demnach zwar keinen festen Ausgangspunkt im selbstidentischen Subjekt, aber doch eine feste Zielgröße in göttlicher Transzendenz. Zweite Möglichkeit: Die organisierende und zusammenfassende Einheit wird, wie z.B. von Paul de Man<sup>7</sup> oder David Wellbery<sup>8</sup>, als das Ausgangsmaterial verstanden, das der zersetzenden Energie sprachlicher und poetischer Verfahren notwendig gegeben sein muß. Romantische Ästhetik hat demnach zwar einen einheitlichen Ansatzpunkt in einer nur postulierten Selbstidentität, nimmt jedoch einen immer vieldeutigen Ausgang in der Kollision von inhaltlichem Postulat und sprachlicher Performanz. Eine dritte Möglichkeit, das Verhältnis von Einheit und Zergliederung in romantischer Ästhetik und Literatur zu denken, ergibt sich mit dem Versuch, aus der Studie des Medizinhistorikers Michael Hagner über den Entwurf des *Homo cereбрalis* literaturwissenschaftliche Konsequenzen zu ziehen. Dieser Versuch soll im folgenden unternommen werden.

Hagner unterteilt die Geschichte der Hirnanatomie und Hirnphysiologie von Descartes bis zum Berliner Sprachstreit von 1874 in zwei Phasen und konstatiert um 1800 einen „Bruch[] in der Hirnforschung und in den Wissenschaften vom Menschen.“<sup>9</sup> An die Stelle des Seelenorgans, das von den Physiologen bis Samuel Thomas Soemmerring als übergeordnete und zentrale Schaltstelle von Sinnes- und Verstandestätigkeit konzipiert wurde, tritt, so Hagner, erstmals

<sup>5</sup> Ebd., S.367f.

<sup>6</sup> Ebd., S.300.

<sup>7</sup> Vgl. Paul de Man: *Rhetorik der Zeitlichkeit*. In: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt am Main 1993, S.83-130.

<sup>8</sup> Vgl. David Wellbery: *Rhetorik und Literatur. Anmerkungen zur poetologischen Begriffsbildung bei Friedrich Schlegel*. In: Jochen Hörisch, Ernst Behler (Hrsg.): *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn u.a. 1987, S.161-173.

<sup>9</sup> Hagner (Anm.1), S.90.

mit Franz Joseph Gall eine Lokalisationstheorie, welche die verschiedenen Gehirntätigkeiten genau bestimmbar Gehirnregionen zuordnet.

Der Anatom in der Tradition des 18. Jahrhunderts hatte es mit einem edlen Organ zu tun. Es gab ein Ordnungssystem, das die Physiologisierung der Seele und die materialistischen Anklänge in Schach hielt und akzeptabel machte. Es gab ein Zentrum und eine Peripherie: das Seelenorgan, geschützt gelegen in der Mitte und Tiefe des Gehirns, umgeben von weniger edlem Gewebe. Es gab ein Oben und ein Unten: die höheren und die niederen Seelenkräfte, die einen an das Gehirn gebunden, die anderen an das vegetative Nervensystem.

Dieses hierarchische Ordnungssystem wurde von Gall zerstört und durch ein neues ersetzt, das keine Aufteilung in Zentrum und Peripherie oder Oben und Unten kannte, sondern funktionelle Differenzen.<sup>10</sup>

Auch wenn sich in der Hirnforschung letztlich der Lokalisationismus gegen Theorien des Seelenorgans durchsetzen wird, präsentiert sich Physiologen und Anthropologen um 1800 eine radikal offene Alternative zwischen zwei „vollständig inkommensurablen“<sup>11</sup> Modellen, wie sich Sinnesreize und deren kognitive Verarbeitung zueinander verhalten, bzw. wie aus rein geistigen Abläufen ganz körperliche Handlungen hervorgehen können. Das erste Modell, markiert von Soemmerrings *Ueber das Organ der Seele* aus dem Jahr 1796, kennt eine klare Hierarchie von Seele, Seelenorgan, Gehirn und Körper, und es garantiert mit dieser Hierarchie zugleich die Einheit von Sinnes- und Verstandestätigkeit, von Körper und Geist: „Das Gehirn wird als Medium aufgefaßt, das zwischen der Seele bzw. dem Seelenorgan im Zentrum und den Sinnes- und Ausführungsorganen an der Peripherie vermittelt.“<sup>12</sup> Als vermittelnde Instanz von Descartes entworfen, im 18. Jahrhundert von Physiologen wie Alexander Monro secundus<sup>13</sup> und Anthropophilosophen wie Johann Gottfried Herder<sup>14</sup> in dieser Funktion übernommen, bleibt das Seelenorgan bis Soemmerring das „medium uniens“<sup>15</sup>: getrennte Bereiche miteinander vermittelnd

<sup>10</sup> Ebd., S.127f.

<sup>11</sup> Ebd., S.91.

<sup>12</sup> Ebd., S.32.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S.50. Hagner zitiert aus Monros *Bemerkungen über die Struktur und Verrichtungen des Nervensystems* (deutsch 1787): „Man muß daher das Gehirn als ein Mittel- oder Verbindungswerkzeug (Medium) zwischen der Seele und dem übrigen Teil des thierischen Körpers betrachten.“

<sup>14</sup> Zu Herder und dem Seelenorgan vgl. Hagner (Anm.1), S.53-57.

<sup>15</sup> Samuel Thomas Soemmerring: *Ueber das Organ der Seele*. Königsberg 1796, S.37 u. 58.

(„medium“) und in dieser Vermittlung die Einheit („uniens“) des Menschen begründend.

Das zweite Modell, markiert von Galls programmatischem Aufsatz *Über die Verrichtungen des Gehirns der Menschen und der Thiere* aus dem Jahr 1798, argumentiert nicht mehr mit der übergeordneten Seele oder dem zentral liegenden Seelenorgan. Die menschlichen Verhaltensweisen ergeben sich nach Gall so weitgehend aus den physiologischen Strukturen des Gehirns, „daß für das Ich, die unteilbare und freie Seele des Menschen, kein Platz mehr bleibt.“<sup>16</sup> Gall denkt die Fragen der Wahrnehmung und der Erkenntnis ganz vom Gehirn her, in welchem er die menschlichen Fähigkeiten und Neigungen nicht mehr hierarchisch übereinander, sondern gleichberechtigt nebeneinander ordnet: „Das Gehirn ist jetzt zum ersten Mal nicht mehr bloß das Medium zwischen Seele und Sinnesorganen, sondern ein Organ, das aus unterschiedlichen und gleichwertigen Elementen besteht.“<sup>17</sup> Das Gehirn, weit davon entfernt dank seiner eigenen Einheit seinerseits einheitsstiftend zu wirken, zerfällt unter dem Sezierschneidmesser in eine unabsehbare Pluralität von Funktionen, weil, so Gall, alle Fähigkeiten und Neigungen „ihren Sitz in verschiedenen und unabhängigen Theilen des Hirns“<sup>18</sup> haben: „das Gehirn [ist] von ebenso vielen einzelnen Organen zusammengesetzt [] als es Neigungen, Gefühle, Fähigkeiten gibt, die untereinander wesentlich verschieden sind.“<sup>19</sup>

Es bieten sich nun verschiedene Möglichkeiten, aus Hagners Befund zur Lage der Hirnphysiologie um 1800 literaturgeschichtliche Konsequenzen zu ziehen. Erstens wäre ein *Einfluß* der Hirnphysiologie auf Literatur und ästhetische Theorie denkbar und wären in diesem Sinne literaturwissenschaftliche Einheitstheoretiker für eine Soemmerringlektüre, Differenztheoretiker für eine Galllektüre der Romantiker dankbar. Mit solch einem doppelten Einfluß würde die Frage nach dem Charakter der romantischen Doppeltendenz jedoch keineswegs beantwortet, sondern nur wiederholt. Zweitens ließe sich die physiologische Forschung als *motivgeschichtlicher* Herkunftsort der romantischen Vorliebe für Sektionen, Verbrechen und Abnormalität

<sup>16</sup> Hagner (Anm.1), S.104.

<sup>17</sup> Ebd., S. 93f.

<sup>18</sup> Franz Joseph Gall: *Philosophisch-Medicinische Untersuchungen über Natur und Kunst im kranken und gesunden Zustande des Menschen*. Bd.1, Wien 1791, S.51; zit. nach Hagner (Anm.1), S.100.

<sup>19</sup> Gall: *Sur les fonctions du cerveau et sur celles de chacune de ses parties*. 6 vol., Paris 1822-1825, zit. nach: Franz Joseph Gall (1758-1828). *Naturforscher und Anthropologe. Ausgewählte Texte*, hg. v. Erna Lesky. Bern u.a. 1979, S.73.

ten vermuten. Doch hat die Konjunktur für Sektionen und zerstückelte Körper um 1800 in Anatomie und Literatur wohl eher ihren gemeinsamen real- und motivgeschichtlichen Herkunftsort in der exzessiven Nutzung der Guillotine<sup>20</sup> und bezieht sich schon Gall in seinem Interesse für Verbrechen und Abnormalität zurück auf die Erfahrungsseelenkunde eines Karl Philipp Moritz.<sup>21</sup>

Jenseits von Einflußforschung und Motivgeschichte läßt sich jedoch beobachten, daß romantische Ästhetik und Hirnphysiologie um 1800 von einer analogen Opposition durchzogen werden, zwei gemeinsamen Figuren folgen und beide hinsichtlich der Opposition und der Figuren historisch in die gleiche Richtung weisen.<sup>22</sup> Die Opposition ist die von Einheit und Zerstreuung. Poetische Einheit und differentielle Pluralität verhalten sich dabei zueinander wie die Rede vom Seelenorgan zur Lokalisationstheorie; einander entgegengesetzt, inkommensurabel und dem ungeachtet gleichzeitig und gleich gültig. Damit werden die beiden Figuren identifizierbar, die romantische Ästhetik und Hirnphysiologie um 1800 gleichermaßen organisieren: Hierarchie und Balance. Das Seelenorgan, insofern es die Hierarchie der menschlichen Vermögen garantiert, besetzt in der physiologischen Forschung des 18. Jahrhunderts genau die Stelle, die in der Transzendentalpoesie Schlegels die Poesie einnimmt, wenn sie ihre Zielgröße, d.h. das Absolute, ihrem Verfahren, d.h. der Sprache, hierarchisch überordnet. Dagegen liefert die Organologie Galls das Modell einer Vielfalt lokalisierbarer Vermögen, deren Balance immer labil bleibt. Genau dieser Figur folgt die romantische Literatur dort, wo sie zwischen inhaltlichem Postulat und sprachlicher Performanz der Poesie bzw. wo sie zwischen verstehenden und versinnlichenden Tendenzen des Lesens ein zartes Gleichgewicht einrichtet, das – als Aufgabe einer endlosen Interpretation – immer neu auszubalancieren bleibt. Schließlich sind die Opposition von Einheit und Zerstreuung und die Figuren von Hierarchie und Balance in Physiologie und Ästhetik historisch gleich ausgerichtet: Während der Drang zu Einheit und Hierarchie mehr der Tradition des 18. Jahrhunderts verpflichtet bleibt, liegen dagegen in Zerstreuung und Balance die innovativen Momente beider Bereiche.

Zugegeben: Die Rede von Oppositionen und Figuren zieht sich auf eine lichte Beschreibung zurück und erklärt wenig. Was ein wissens-

<sup>20</sup> Vgl. Hagner (Anm.1), S.186.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S.104.

<sup>22</sup> Zu den methodischen Prämissen einer solchen Beobachtung vgl. Joseph Vogl: *Für eine Poetologie des Wissens*. In: Karl Richter u.a. (Hrsg.): *Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930*. Walter Müller Seidel zum 75. Geburtstag. Stuttgart 1997, S.107-127.



poetologischer Ansatz in seiner beschreibenden Zurückhaltung dennoch zu leisten vermag, das möchte ich abschließend zumindest andeuten, indem ich Friedrich Schlegels berühmt gewordenen Eingangsabsatz zu seinem *Gespräch über die Poesie* aus dem Jahr 1800 mit dem zentralen Paragraph 32 aus Soemmerrings *Ueber das Organ der Seele* von 1796 konfrontiere. Soemmerring schreibt:

Soll ferner das Gemeinschaftliche Sensorium im Hirne da sich finden, wo alle Nerven zusammen kommen; so sind es die Wände der Hirnhöhlen, wo wirklich die Nerven mit ihren wahren Endigungen zusammen kommen, – und mittelst der hier befindlichen Flüssigkeiten, als eines einfachen, zusammenhängenden, ihnen gemeinschaftlichen Mitteldinges, wirklich verbunden oder vereinigt werden.

Das vereinigende Mittelding (Medium uniens) wäre folglich die Flüssigkeit der Hirnhöhlen.<sup>23</sup>

Schlegel beginnt seine Überlegungen zur Poesie folgendermaßen:

Alle Gemüter, die sie lieben, befreundet und bindet Poesie mit unauflöslichen Banden. Mögen sie sonst im eigenen Leben das Verschiedenste suchen, einer gänzlich verachten, was der andre am heiligsten hält, sich verkennen, nicht vernehmen, ewig fremd bleiben; in dieser Region sind sie dennoch durch höhere Zauberkraft einig und in Frieden. Jede Muse sucht und findet die andre, und alle Ströme der Poesie fließen zusammen in das allgemeine große Meer.<sup>24</sup>

Soemmerrings Seelenorgan und Schlegels Poesie gleichen sich in ihrer Definition bis in die Details der Formulierung:

Soemmerring:

alle Nerven  
zusammen kommen  
verbunden, zusammenhängenden  
vereinigt, einfachen  
gemeinschaftlichen  
das Gemeinschaftliche Sensorium  
im Hirne  
die Wände der Hirnhöhlen  
mittelst der hier befindlichen  
Flüssigkeiten  
die Flüssigkeit der Hirnhöhlen  
das vereinigende Mittelding  
(Medium uniens)

Schlegel:

alle Gemüter, alle Ströme  
fließen zusammen  
auflöslichen Banden, bindet  
einig  
in Frieden, befreundet, lieben  
jede Muse sucht und findet die  
andre  
in dieser Region  
durch höhere Zauberkraft  
  
das allgemeine große Meer  
Poesie

<sup>23</sup> Soemmerring (Anm.15), S.36f.

<sup>24</sup> *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jaques Anstett und Hans Eichner. Paderborn 1958ff, Bd.II, S.284.

Am Anfang der Überlegungen Soemmerrings und Schlegels steht der Befund einer noch ungeordneten Pluralität: „alle Nerven“ – „alle Gemüter“. Diese Pluralität soll in einer Einheit zusammengefaßt – das Wort „zusammen“ kommt bei Soemmerring dreimal, bei Schlegel einmal vor –, sie soll „vereinigt“ oder „gebunden“ werden. Die Vereinigung der Pluralität wird bei Soemmerring wie bei Schlegel durch die Figur der Hierarchie garantiert. Soemmerring markiert die hierarchisch übergeordnete Position des Seelenorgans, indem er es gleich zweimal als „Mittelding“ apostrophiert und es so als ein Zentrum konzipiert, das die peripheren Reize und Handlungen verarbeitet und steuert. Und auch Schlegel arbeitet mit einer Hierarchie, insofern er durch die räumliche Metapher einer „höhere[n] Zauberkraft“ die „Region“ der Poesie über das gewöhnliche „Leben“ stellt. Das Medium, in welchem die von der Hierarchie garantierte Vermittlung geleistet wird, ist in beiden Fällen das Wasser: „die Flüssigkeit der Hirnhöhlen“ oder „das allgemeine große Meer“. Die Poesie ist das Organ des Absoluten, wie die Ventrikelflüssigkeit das Organ der Seele ist. Deutlicher kann kaum werden, wie flüchtig und durchlässig um 1800 die disziplinären Grenzen zwischen physiologischer Forschung und poetologischer Theoriebildung ausfallen; beider Aussagen folgen gleichen Aussageregeln, ordnen sich zu gleichen Figuren.

Aus wissenspoetologischer Perspektive wäre nun weiter zu fragen: Wie steht es um die zweite Figur, die sich Physiologie und Ästhetik um 1800 teilen, die Balance? Ließen sich für sie ähnliche Engführungen wie zwischen Soemmerring und Schlegel beschreiben? Zu denken wäre etwa auf Seiten der Physiologie an Galls Überlegung, „wie die partiellen Geisteskrankheiten oder Monomanien der Pluralität der Gehirne und ihrem partiellen Leiden entsprechen“<sup>25</sup>, geistige Gesundheit folglich als die Balance zwischen den Gehirnanorganen konzipiert werden muß. Auf Seiten der Ästhetik lägen etwa die Märchen und Erzählungen Tiecks als die einmal spielerische, einmal verzweifelte Suche nach dem richtigen Gleichgewicht zwischen den verschiedenen „Fähigkeiten und Neigungen“ ihrer Protagonisten und ihrer Leser.

So bietet – über alle wissenschaftsgeschichtliche Information hinaus – die unbedingt lesenswerte Studie Michael Hagners zur Karriere des *Homo cerebialis* die Möglichkeit eines dritten Weges in der Frage nach dem doppelten Charakter der Romantik. Dem Nachweis einer grundsätzlichen systematischen Einheit und der Suche nach einer unhintergehbaren differentiellen Pluralität stellt sich ein ent-

<sup>25</sup> Gall: *Sur les fonctions*. Zit. nach Lesky (Anm.19), S.133.

schlossenes Zögern an die Seite, das versucht, ein Zugleich von Einheit und Zerstreuung, von Hierarchie und Balance in romantischer Literatur und Hirnphysiologie um 1800 zu denken.

# Totengespräch

Kai Nonnenmacher (Mannheim)

## Dialektik der Wiederverzauberung

Novalis und Walter Benjamin:  
Ein Totenreichtrauerspiel

*Am Ufer des Flusses Lethe findet Novalis ein Buch, blättert neugierig darin und fällt plötzlich in Ohnmacht. So findet Walter Benjamin ihn vor.*

**BENJAMIN.** *(Er schüttelt Novalis.)* Wie ist dir, Novalis? Du bist ja bleich wie eine Nachtblume. Früher war dein Gesicht meist leicht gerötet, manchmal gar puterrot.

**NOVALIS.** *(Er kommt zu sich und setzt sich ächzend auf.)* Früher? – Ja. Früher. Da war alles so schön bunt hier. Aber *(beschwörend)* in tiefe Seufzer hat sich mein schwellender Hauch verwandelt. Und in ein fahles Aschgrau sind alle meine Farben verschossen. *(Er klopft sich den Staub vom Totenhemd.)*

**BENJAMIN.** *(pikiert-belustigt)* Verschossen? Liebeskummer im Totenreich, oder was?

**NOVALIS.** In gewisser Weise hast du sogar Recht. Vielleicht wirst du meine Blässe verstehen, wenn ich dir das hier zeige: Endlich fällt mir hier im Totenreich ein Buch in die Hände. Ein Buch! Eine ganze Welt! Und da muß ich feststellen: Es ist in einer fremden Sprache geschrieben. Neo-Babelonisch oder so. Ich hätte sehnlichst gewünscht, die Sprache zu kennen, denn das Buch gefällt mir vorzüglich. Ohne daß ich freilich eine Silbe davon verstünde.

**BENJAMIN.** Wie ist denn der Titel?

**NOVALIS.** Ich kann keinen erkennen. Vielleicht ist das hier der Autor? *(Er zeigt auf eine Stelle im Buch und buchstabiert.)* Re-mo Ke-no.

**BENJAMIN.** Hm. Sind wenigstens Abbildungen drin? Gib mal her. *(Er blättert das Buch zerstreut durch.)* Schau, hier. – Doch wie wird mir? *(leise, wie entrückt)* Ich glaube zu träumen. – Ich traue kaum meinen Sinnen: Ist das nicht das Telefon meiner Kindheit, sind das nicht Dora und Port Bou? Und ich mittenmang? Beim wiederholten Betrachten kann ich nicht mehr an der vollkommenen Ähnlichkeit zweifeln! *(Er blickt zu Novalis auf.)* Sieh mal hier: Die

letzten Bilder sind dunkel und unverständlich. Überhaupt scheint der Schluß des Buches zu fehlen.

**NOVALIS.** (*lauernd*) DU also glaubst zu träumen?

**BENJAMIN.** (*Er zuckt wie ertappt zusammen.*) Nein, nein. Mir war nur kurz so. (*Er schüttelt seinen Kopf verärgert.*) Alles Traumkitsch! Es träumt sich eben nicht mehr recht von der blauen Blume. (*Novalis greift, ungeduldig geworden, nach dem Buch, das Benjamin nicht loslassen möchte. Schließlich zerren beide, und es entsteht ein stummes, umso verbisseneres Handgemenge.*)

**NOVALIS.** ICH habe es gefunden. Laß los, in Gottes Namen.

**BENJAMIN.** (*Er läßt los, spöttisch.*) Na, na! Du als Christ sprichst ein großes Wort gelassen aus ...

**NOVALIS.** Dir fehlt eben eine gewisse Gelassenheit, verehrter Benjamin. Die Bezeichnung durch Töne und Striche ist, finde ich, eine bewundernswürdige Abstraktion. Vier Buchstaben bezeichnen mir Gott, einige Striche eine Million Dinge. Wie leicht wird hier die Handhabung des Universums, ...

**BENJAMIN.** (*Er öffnet die Pose und den professoralen Ton des Novalis nach und sagt schließlich.*) Alles gerät den Christen zur Kanzel, was? In Gottes Welt erwacht der Allegoriker, da haben wir's!

**NOVALIS.** (*Er doziert unbeirrt weiter und sieht dabei über Benjamins Schulter in die Ferne.*) ... und wie anschaulich die Konzentrität der Geisterwelt! Die Sprachlehre ist die Dynamik des Geisterreichs.

**BENJAMIN.** Jetzt komm mal runter! Nicht mal im Geisterreich hört dir noch wer zu. Wir lesen doch nicht mehr, was nie geschrieben wurde. Das ist passé, schon rein quantitativ. Längst ist es umgekehrt: All das, was geschrieben wird, liest doch längst keiner mehr. Aber du plapperst und plapperst.

**NOVALIS.** Das ist eben alles, was ich kann. Außerdem wär' ich schon zufrieden, wenn ich dieses EINE Buch hier lesen könnte. Es verstünde. (*Er seufzt.*)

**BENJAMIN.** Das war auch immer mein Verdacht: Kennst du eins, kennst du alle. Massenkonzession eben. Alle bleiben doch nur Reklame für die Kulturindustrie. Nichts weiter.

**NOVALIS.** Laß endlich Te We aus dem Spiel. Ich meinte: In diesem einen Buch hier steckt doch das ganze Universum!

**BENJAMIN.** (*angewidert*) In diesem zerfledderten Taschenbuch? – Wie dem auch sei. Vor allem, darf ich dich daran erinnern, stellt sich jetzt aber die Frage: Wer übersetzt uns das Buch?

**NOVALIS.** Hier ist ja sonst keiner. Keiner, der zählt. (*Beide blicken suchend über die stetigen Passantenströme, die die Szenerie kreuzen, hinweg in die Ferne. Lange Stille.*)

**BENJAMIN.** *(Er stößt Novalis mit dem Ellbogen in die Seite.)* Hah! Schau mal. Da hinten läuft Badelaire. Aber – rückwärts! Sieh mal, Friedrich! *(jede Silbe ungläubig einzeln betonend)* Ba-de-laire läuft rück-wärts! *(Er räuspert sich betreten und ruft.)* Charles! Charles!

**NOVALIS.** Tatsächlich: Ich sehe ihn an der Schwelle der Ferne, in die er oft vergebens von den nahen Bergen geschaut, und die er sich mit sonderbaren Farben ausgemalt hat.

**BENJAMIN.** Wie du meinst. Da! Er läuft auf uns zu. Hoffentlich versteht ER diese fremden Worte hier.

**NOVALIS.** *(Er flüstert Benjamin ins Ohr.)* Ich habe Angst, Benjamin. Es hat sich noch nicht ausgeträumt! Noch 'ne Entzauberung, und ich krieg die Krisis. *(Er unterdrückt ein Schluchzen, dann, gefaßter.)* Wozu überhaupt das Buch in unsere Sprache übersetzen? Weißt du: Man hört fremde Worte und weiß doch, was sie bedeuten sollen. Eine magische Gewalt üben die Sprüche des Dichters aus. Auch die gewöhnlichen Worte kommen in reizenden ...

**CHARLES.** *(Er unterbricht Novalis ungeduldig.)* Nix Magie. Alles eine Frage des Management. Und von wegen Charles: Nennt mich ab jetzt Charlie. *(Benjamin und Novalis nicken erwartungsvoll.)* Aber ich hab' nicht viel Zeit. Also nur kurz: Übersetzen soll ich? Gar nicht dran zu denken! Bin jetzt im E-Business. Ihr versteht? *(Benjamin und Novalis schütteln den Kopf, Badelaire fährt unbeirrt fort.)* Läuft jedenfalls total erstklassig. Diesmal *(Er packt eine Zigarre aus.)* mach' ich nämlich mit. Die Fotografie hab' ich damals ja schon verpaßt.

**BENJAMIN.** Ja. Ich erinnere mich: *(genießerisch)* Schellings Falten ...

**CHARLES.** Keine Flausen mehr, sag' ich. Fakten! *(genießerisch)* Und Geschäfte ...

**BENJAMIN.** E-Geschäfte? *(für sich, interessiert)* E – wie Engel?

**CHARLES.** Ein totales Novum, sag' ich euch. Und zwar habe ich eine Multimedia-Agentur gegründet: novum@angel. Ihr versteht? Total gewinnträchtig, nächsten Monat geh' ich an die Börse.

**NOVALIS.** *(Er flüstert Benjamin ins Ohr.)* Rückwärts wahrscheinlich ...

**CHARLES.** Wißt ihr noch damals, les Bourgeois? *(Er lacht höhnisch.)* Die Mehrheit eben. Heute liegt doch immer noch das Geld auf der Straße. Auf dem Daten-Highway.

**NOVALIS.** *(triumphierend)* Im Straßengraben, meinst du wohl? Ich sage nur: Geld, Gold, Aurum, Aura, Aureole. *(Novalis und Benjamin blicken einander vielsagend an und schweigen beredt.)*

**CHARLES.** (*wütend*) Mir steht jetzt nicht der Sinn nach Goldwaagen-Spielchen. Und nach Übersetzungen schon gar nicht. Aber was versteht Ihr schon? Ihr lebt ja noch im Mittelalter! (*wegwerfende Geste*) Idealismus! Materialismus! (*Er lacht höhnisch.*) Ging doch total schief! Alteuropäisch eben. (*Er klopft auf sein Notebook.*) Das neue Zauberwort: Virtualismus! Die neuen Medien eröffnen dem Standort Geisterreich eine neue Welt, ein neues globales Zeitalter. Glaubt mir: ein totales Novum. Modern und doch auch irgendwie ewig. Ihr versteht?

**BENJAMIN.** Ich sag's ja: allegorisch. (*leiser, für sich allein*) Von der Ruine zum Ruin bedarf es nur eines E. (*lauter, zu Badelaire*) Wo finden wir denn diese neue Welt, Charles?

**CHARLES.** (*entrückt*) Ailleurs, bien loin d'ici!

**BENJAMIN.** Kann man denn noch mit einsteigen in dein Projekt?

**CHARLES.** (*mit gespielmtem Bedauern*) Trop tard!

**BENJAMIN.** (*eingeschüchtert*) Und wann wirst du wiederkommen?

**CHARLES.** (*in geheimniskrämerischem Ton*) Jamais peut-être!

**NOVALIS.** (*an den ungeduldig werdenden Badelaire gewandt, in gleichfalls eingeschüchtertem, aber hartnäckigem Ton protestierend*) Aber erlaube mal! Fassen wir zusammen: Also wäre der Sinn ein Anteil an der neuen durch ihn eröffneten Welt selbst? Das denkst Du? Man verstünde die Sache nur, wenn man sie hätte? (*nach und nach bestimmter*) Das Weltall zerfällt in unendliche, immer von größern Welten wieder befaßte Welten, glaub mir das! Alle Sinne sind am Ende ein verdammt noch mal einziger Sinn. Ein Sinn führt wie eine Welt allmählich zu allen Welten. Zu allen! (*Badelaire macht eine verächtliche Geste und läuft fluchend rückwärts weiter. Novalis ruft ihm hinterher, wobei sich seine Stimme überschlägt.*) Aber sei versichert! Alles hat seine Zeit und seine Weise. Du verstehst? Nur die Person des Weltalls, nur sie vermag das Verhältnis unsrer Welt einzusehn. Hörst du? (*Badelaire ist in der Ferne verschwunden.*)

**BENJAMIN.** Na toll! Jetzt hast du ihn vergrault. Dabei hatten wir beide schon einmal mit einander zu tun, und da ging's irgendwie auch um Übersetzungen. Vielleicht wären wir für dieses Mal wieder ins Geschäft gekommen. Aber jetzt ist er weg, und ich konnte ihn nicht mal mehr fragen, warum er rückwärts läuft. Er sieht doch gar nicht, wo er hingeht.

**NOVALIS.** (*gekränkt und barsch*) Immer nach Hause.

**BENJAMIN.** Nein, mein Lieber, und vielleicht nicht mal der Zukunft entgegen. Er hat auf mich eher den Eindruck gemacht, als sei er schon längst angekommen. (*resigniert*) Aber ich, ich kapituliere: Denn ich bin und bleibe rückschrittlich. Reaktionär.

**NOVALIS.** Ach was! Wo echter Hang zum Nachdenken, nicht bloß zum Denken dieses oder jenes Gedankens, herrschend ist, da ist auch Progressivität. Sehr viele Gelehrte besitzen diesen Hang nicht, und bei vielen währt er nur eine Zeitlang: Er wächst und nimmt ab, sehr oft mit den Jahren, oft mit dem Fund eines Systems, das sie nur suchten, um der Mühe des Nachdenkens ferner überhoben zu sein.

**BENJAMIN.** (*bemüht, sachlich und bestimmt wie ein Soziologe zu wirken*) Aber: Es GIBT Systeme.

**NOVALIS.** Nicht in der Wirklichkeit.

**BENJAMIN.** (*kopfschüttelnd*) Was für eine Vorstellung! Und überhaupt: Was hat das jetzt mit Übersetzen zu tun?

**NOVALIS.** Eine Übersetzung ist entweder grammatisch, oder verändernd, oder mythisch. Nicht bloß Bücher, alles kann auf diese drei Arten übersetzt werden.

**BENJAMIN.** Und was ist die Differenz?

**NOVALIS.** Ist doch klar: Mythische Übersetzungen, das sind die im höchsten Stil. Und: Das ist die Mühe des Nachdenkens.

**BENJAMIN.** Pah. Mythen in Tüten.

**NOVALIS.** Mythische Übersetzungen stellen eben den reinen, vollendeten Charakter des individuellen Kunstwerks dar. Sie geben uns nicht das wirkliche Kunstwerk, sondern das Ideal desselben. Im Geist mancher Kritiken und Beschreibungen von Kunstwerken trifft man aber helle Spuren davon. (*Er blickt, nach Bestätigung heischend, zu Benjamin.*)

**BENJAMIN.** Helle Spuren. (*Er wirkt nicht besonders beeindruckt.*) Ich weiß nicht. Ich hab' das immer „unsinnliche Ähnlichkeit“ genannt. Das klang irgendwie besser, nicht so verquast. Einfach (*Er sucht einen Ausdruck.*) sinnlicher. Ja, sinnlicher. (*Novalis hebt pikiert die Augenbrauen.*) Aber beeilen wir uns lieber. Es wird dunkel. Und ich glaube, es kommt Wind auf.

**NOVALIS.** Glaubst du? Ich spüre kaum mehr einen Hauch. Und doch hast du Recht, in der Dämmerung erscheinen mir die Buchstaben hier im Buch wie Hieroglyphen, (*pathetischer*) wie Sternbilder, die wir deuten müssen. (*Er brüllt dem Himmel entgegen.*) Astrologie! Das Neugeborene als kosmische Seinsgestalt!

**BENJAMIN.** Halt, sag' ich! Das ist mein Part! Du Plagiator! (*Er wirft sich auf Novalis, sie ringen kurz und ungelenkt.*)

**NOVALIS.** (*Er schiebt Benjamin zur Seite und deutet nach oben.*) Aber schau doch nur: Die Sterne stehen schon am Himmel. (*nostalgisch deklamierend*) „Erklänge doch die Ferne / Von deinem Zuge schon, / Und rufen uns die Sterne / Mit Menschenzug“ und



Ton.“ (*Als Benjamin ihn verständnislos ansieht, errötet Novalis und erklärt.*) Ist von mir.

**BENJAMIN.** (*spöttisch*) Das sieht dir ähnlich. (*Beide beugen sich in der Dämmerung über das Buch, Benjamin zündet ein Streichholz an.*) Aber wo wir schon bei der Ähnlichkeit sind: Alles Mimetische der Sprache kann, der Flamme ähnlich, nur an einer Art von Träger in Erscheinung treten. – Autsch! (*Er wirft das abgebrannte Streichholz weg und bläst auf seine Finger.*) So ist der Sinnzusammenhang der Wörter oder Sätze der Träger, an dem erst, blitzartig, die Ähnlichkeit in Erscheinung tritt.

**NOVALIS.** (*Er hat beim Wort „Flamme“ aufgehört.*) So wird es sein, wenn die kleine Fabel wiederkommt: (*prophetisierend*) Die Flamme ist angekommen, die Nacht ist vorbei, und das Eis schmilzt. Alles fängt zu leben an. (*Er wirft sich auf einen Felsbrocken und umarmt ihn.*)

**BENJAMIN.** (*besorgt*) Du redest wirr, mein Lieber, wie in einem Kinderbuch von Andersen. Ich habe mal darüber geschrieben. (*sinnierend*) „Das Kind meistert die Trugwand der Fläche, und zwischen farbigen Geweben, bunten Verschlängen betritt es eine Bühne, wo das Märchen lebt.“ (*Er zögert, läßt die Erinnerung vorbeischreiten und führt fort.*) Außerdem fängt die Nacht erst an. Und lebendig wird HIER im Reich der Toten nichts mehr. Auch wird keiner kommen, uns die Sterne zu deuten. Sei dessen gewiß!

**NOVALIS.** (*Er reißt das Buch an sich und hält es sich vors Gesicht.*) Ob jemand die Steine und Gestirne schon verstand, weiß ich nicht, aber gewiß muß dieser ein erhabenes Wesen gewesen sein. In jenen Statuen, die aus einer untergegangenen Zeit der Herrlichkeit des Menschengeschlechts übrig geblieben sind, leuchtet allein so ein tiefer Geist, so ein seltsames Verständnis der Steinwelt hervor, und überzieht den sinnvollen Betrachter mit einer Steinrinde, die nach innen zu wachsen scheint. (*Er klopft auf den Felsbrocken und wartet vergeblich auf Antwort.*) Das Erhabene wirkt versteinern, und so dürften wir uns nicht über das Erhabene der Natur und seine Wirkungen wundern, oder nicht wissen, wo es zu suchen sei. Könnte die Natur nicht über den Anblick Gottes zu Stein geworden sein? Oder vor Schrecken über die Ankunft des Menschen?

**BENJAMIN.** Hah! (*Er erschrickt, als es heftig donnert und im Dunkel die Schemen eines Mannes sichtbar werden: Lehmann tritt auf.*)

**LEHMANN.** (*Er trägt eine Cyber-Space-Brille und tastet mit den Armen suchend herum, während er vorwärts stolpert.*) Hallo? Hallo? Ist wer da draußen? Mein Name ist Lehmann. Nikolaus Leh-

mann. (*Er stürzt über Novalis' Felsbrocken, fällt auf den Boden und bleibt liegen.*)

**BENJAMIN.** Angenehm, Benjamin. Und das ist mein Freund Novalis. (*Er zeigt auf Novalis, der weiterhin das Buch vors Gesicht hält und nichts um sich herum zu bemerken scheint.*)

**LEHMANN.** (*Er scheint Benjamin und Novalis gar nicht wahrzunehmen, hebt jammernd den Kopf.*) Hört mich denn keiner? (*Er lauscht vergeblich.*) Gerade habe ich einen Herrn getroffen, der konnte mir keine Auskunft geben, wo ich mich befinde. Aber er schien mich schon längere Zeit beobachtet zu haben.

**BENJAMIN.** (*mißtrauisch sich selbst befragend*) Badelaire?

**LEHMANN.** (*weiter ins Leere sprechend*) Dann hat er mir diese Brille verkauft. Und dazu ein „reality program“. Es trägt den Namen „Dreams of the Ghost“.

**BENJAMIN.** Geist?

**LEHMANN.** Wie das aus Kinderzeiten altbekannte Spiel „Ich sehe was, was du nicht siehst“ sei dieses „reality program“, meinte er. Ich aber sehe nicht mal, was ich selber sehe! – Hallo? Hallooo?

**NOVALIS.** (*Er hat vom Buch aufgeblickt und erst jetzt Lehmann überrascht bemerkt.*) Realität? Programm? Seltsame Mischung. – Aber ich sag' ja immer: Es mag lange gedauert haben, ehe die Menschen darauf dachten, die mannigfachen Gegenstände ihrer Sinne mit einem gemeinschaftlichen Namen zu bezeichnen und sich entgegensetzen. (*Er beginnt, im Kreis um Lehmann herumzugehen.*) Durch Übung werden Entwicklungen befördert. Und in allen Entwicklungen gehen Teilungen, Zergliederungen vor, die man bequem mit den Brechungen des Lichtstrahls vergleichen kann. (*Er setzt sich neben Lehmann.*) So hat sich auch nur allmählich unser Inneres in so mannigfaltige Kräfte zerspalten. Und mit fortdauernder Übung wird auch diese Zerspaltung zunehmen. Vielleicht ist es nur krankhafte Anlage der späteren Menschen, wenn sie das Vermögen verlieren, diese zerstreuten Farben ihres Geistes wieder zu mischen und nach Belieben den alten einfachen Naturzustand herzustellen, oder neue, mannigfaltige Verbindungen unter ihnen zu bewirken.

**BENJAMIN.** Grau ist er geworden, der Traum, und führt nicht mehr in eine blaue Ferne.

**LEHMANN.** (*Er tastet um sich herum ins Leere.*) Hallo? Ist jemand da draußen? Wo befinde ich mich? Es ist alles so bunt hier!

**NOVALIS.** (*Er erhebt sich.*) Du mußt verzeihen, Benjamin, wenn ich wie aus kindischen Träumen vor dir rede. Ich weiß nicht, aber mich dünkt, ich sähe zwei Wege, um zur Wissenschaft der mensch-

lichen Geschichte zu gelangen. Der eine, mühsam und unabsehlich, mit unzähligen Krümmungen, der Weg der Erfahrung; der andere, fast ein Sprung nur, der Weg der innern Betrachtung.

**BENJAMIN.** Ich verzeihe überhaupt nichts, Novalis. Vergiß endlich das, was wir früher Kunst nannten. Es begann erst zwei Meter vom Körper entfernt. Dann rückte im Kitsch die Dingwelt auf den Menschen zu. Sie ergab sich seinem tastenden Griff und bildete schließlich in seinem Innern ihre Figuren. Aber das hier (*Er zeigt auf Lehmanns Brille.*) macht mich ratlos. Macht DAS Sinn?

**NOVALIS.** Das willkürlichste Vorurteil ist, daß dem Menschen das Vermögen, außer sich zu sein, mit Bewußtsein jenseits der Sinne zu sein, versagt sei. Der Mensch vermag in jedem Augenblicke ein übersinnliches Wesen zu sein.

**BENJAMIN.** Ein Engel?

**NOVALIS.** (*unbeirrt*) Je mehr wir uns aber dieses Zustandes bewußt zu sein vermögen, desto lebendiger, mächtiger, genügender ist die Überzeugung, die daraus entsteht: der Glaube an echte Offenbarungen des Geistes.

**BENJAMIN.** Des Geistes?

**NOVALIS.** (*Er spricht schneller, um seine Argumentation zu Ende zu bringen.*) Es ist kein Schauen, Hören, Fühlen; es ist aus allen dreien zusammengesetzt, mehr als alles drei: eine Empfindung unmittelbarer Gewißheit, eine Ansicht meines wahrhaftesten, eigensten Lebens. Die Gedanken verwandeln sich in Gesetze, die Wünsche in Erfüllungen. (*Ein Sturm kommt auf. Von Zeit zu Zeit donnert es.*)

**LEHMANN.** Hört mich denn keiner? Bin das noch ICH, der da ruft? Überall finde ich Bekanntes wieder, nur wunderbarlich gemischt, gepaart. Seltsame Dinge ordnen sich selbst. In mir. Nun sehe ich bald nichts mehr allein. (*Benjamin schüttelt Lehmann und versucht, ihm die Brille vom Gesicht zu reißen, was mißlingt. Lehmann hat plötzlich einen Stock in der Hand. Er springt auf und ruft, mit vom Wind zerzaustem Haar.*) In große bunte Bilder drängen sich die Wahrnehmungen meiner Sinne: ich höre, sehe, taste und denke. Hah! Da! Ich freue mich, Fremdlinge zusammenzubringen. Bald sind mir die Sterne Menschen – hah! –, bald die Menschen Sterne – da! –, ich spiele mit den Kräften und Erscheinungen. Hah! Ich weiß, wo und wie ich dies und jenes finden und erscheinen lassen kann. Da! (*Er skandiert schrill, während er mit seinem Stock auf den Felsblock einschlägt.*) Klopff, Stock! Klopff, Stock! Klopff, Stock! (*Die weiteren Rufe gehen in einem Donner unter.*)

**BENJAMIN.** Hier hast du deinen Sterndeuter, Novalis. (*Er breitet beide Arme aus.*) Die Nacht ist da.

**NOVALIS.** En garde! Ich oder Nicht-Ich, das ist hier die Frage. (*Er ahmt einen Fechtkampf nach und sticht mehrfach ins Dunkel.*) Auf alles, was der Mensch vornimmt, muß er seine ungeteilte Aufmerksamkeit oder sein Ich richten. (*zu Benjamin*) Und wenn er dieses getan hat, so entsteht bald eine neue Art von Wahrnehmungen, die nichts als zarte Bewegungen eines färbenden oder klappernden Stifts, oder wunderliche Zusammenziehungen und Figurationen einer elastischen Flüssigkeit zu sein scheinen, auf eine wunderbare Weise in ihm. Sie verbreiten sich von dem Punkte, wo er den Eindruck fest stach, nach allen Seiten mit lebendiger Beweglichkeit, und nehmen sein Ich mit fort.

**LEHMANN.** Hah! Er weht. Er weht. (*Es blitzt.*)

**NOVALIS.** Höchst merkwürdig! Höchst merkwürdig ist es, daß der Mensch erst in diesem Spiele seine Eigentümlichkeit, seine spezifische Freiheit recht gewahr wird, und daß es ihm vorkommt, als erwache er aus einem tiefen Schläfe, als sei er nun erst in der Welt zu Hause, und verbreite jetzt erst das Licht des Tages sich über seine innere Welt.

**LEHMANN.** Da! Er weht, wo ICH will. (*Es blitzt erneut.*)

**NOVALIS.** (*diagnostizierend*) Er glaubt, es am höchsten gebracht zu haben, wenn er, ohne jenes Spiel zu stören, zugleich die gewöhnlichen Geschäfte der Sinne vornehmen, und empfinden und denken zugleich kann. Dadurch gewinnen beide Wahrnehmungen: (*Er zeigt mit dem einen Arm ins Dunkel.*) Die Außenwelt wird durchsichtig, (*Er zeigt mit dem anderen Arm auf Lehmann.*) und die Innenwelt mannigfaltig und bedeutungsvoll. (*Er umarmt sich selbst, wie verliebt.*) Und so befindet sich der Mensch in einem innig lebendigen Zustande zwischen zwei Welten in der vollkommensten Freiheit und dem freudigsten Machtgefühl.

**LEHMANN.** Jene Fernen sind mir so nah, und die reiche Landschaft ist mir wie eine innere Fantasie. Wie veränderlich ist die Natur, so unwandelbar auch ihre Oberfläche zu sein scheint. Wie anders ist sie, wenn ein Engel, wenn ein kräftigerer Geist neben uns ist, als wenn ein Notleidender vor uns klagt. Endlich verstehe ich. Das also ist's.

**BENJAMIN.** (*blitzartig*) Engel?! Hast du gehört, Novalis? Er hat „Engel“ gesagt! (*Er stürzt auf Lehmann zu und starrt auf seine Lippen.*)

**NOVALIS.** (*ob dieses Pathos etwas betreten beiseite blickend*) Was mag er gefunden haben? Ob er nun angekommen ist?

**LEHMANN.** (*erschöpft, aber glücklich*) Stimme und Sprache sind wieder lebendig bei mir geworden. Es dünkt mir nunmehr alles viel

bekannter und weissagender als ehemals, so daß mir der Tod wie eine höhere Offenbarung des Lebens erscheint.

**BENJAMIN.** *(Er steht wieder auf und blickt ins Dunkel, abschätzig.)* Er steht weit außer der Gegenwart.

**NOVALIS.** *(selbstsicher)* Aber die Welt wird ihm erst jetzt teuer, wie er sie verloren hat.

**LEHMANN.** *(emphatisch den Kopf in die Höhe reißend)* Weite, bunte Säle!

**BENJAMIN.** Runter damit, verdammt noch mal! *(Er reißt aufgebracht Lehmanns Brille ab. Dieser scheint nicht beeindruckt: In seinen Augen lodern kleine Flammen.)*

**LEHMANN.** *(besinnungslos)* System overload! System overload! *(Von weitem erklingt der Beginn von Richard Strauß' „Also sprach Zarathustra“, wahlweise Aaron Coplands „Fanfare for the Common Man“. In jedem Falle jedoch eine Platte mit vielen Kratzern.)*

**NOVALIS.** *(zu Benjamin, versöhnlich)* Es ist zu spät, mein Lieber. Zu spät. Ein eigenes Licht hat sich in seinen Blicken entzündet.

**BENJAMIN.** *(Er starrt ein letztes Mal ins Dunkel.)* Die Nacht wird also nicht mehr weichen? Was für eine Vorstellung!

**NOVALIS.** *(tröstend)* Nur eine Vorstellung. Die Vorstellung einer Vorstellung, lieber Benjamin. – Aber schau: *(zeigt auf Lehmann)* Er sieht wohl den Sternen zu, denn er ahmt ihre Züge und Stellungen im Sande nach. Ins Luftmeer sieht er ohne Rast. Er wird nicht müde, seine Klarheit, seine Bewegungen, seine Wolken, seine Lichter zu betrachten. *(Er räuspert sich mehrfach.)*

**BENJAMIN.** *(Er blickt Novalis an)* Lichter?

**NOVALIS.** Ja. Wind des Absoluten ... *(Er sucht nach Worten.)*

**BENJAMIN.** *(Er legt den Arm um Novalis' Schulter und ergötzt.)* ... in den Segeln des Begriffs.

*Novalis wirft das Buch ins Dunkel, man hört keinen Aufprall. Beide gehen ihm nach. Lehmann sieht weiter ins Luftmeer. Allmählich legt sich der innere Aufruhr. Über die dunklen, sich aneinander brechenden Wogen scheint ein Geist des Friedens heraufzuschweben, dessen Ankunft sich durch neuen Mut und überschauende Heiterkeit in der Seele der Toten ankündigt.*

## Buchbesprechung

Birgit Rehme-Iffert

### Kunst als Metaphysikersatz? –

Bettina Gruber/ Gerhard Plumpe (Hg.):

*Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klusmann.* Königshausen & Neumann, Würzburg 1999 (343 S.)

Diese (nunmehr zweite) Festschrift ist dem Bochumer Germanisten Paul Gerhard Klusmann zu seinem 75. Geburtstag gewidmet. Der Band versammelt Beiträge von Schülern und Schülerinnen, welche sich entweder mit der ästhetischen Programmatik der romantischen Literatur bzw. der des *Fin de siècle* und des angehenden 20. Jahrhunderts jeweils gesondert befassen oder aber, mehr oder weniger zentral, deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede thematisieren. Klusmann, der durch seine Forschungen auf beiden Gebieten bekannt ist (so seine Veröffentlichung über „Stefan George. Zum Selbstverständnis der Kunst und des Dichters in der Moderne“, Bonn 1961, sowie die wegweisenden Aufsätze über Tieck: „Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Ludwig Tiecks Märchen novellen“, *Zs. f. dt. Philol.* 83, 1964 und der Beitrag über denselben in dem Band „Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts“, 2. Aufl. Berlin 1979) erfährt in diesem Band eine Würdigung und aktuelle Fortführung seiner Lebensarbeit durch Schüler und Schülerinnen. Hiermit wird auch seine Zusammenarbeit mit ausländischen Forschern

und Forscherinnen, v.a. aus Ländern des ehemaligen Ostblocks, an dem von ihm gegründeten und geleiteten Institut für Deutschlandforschung dokumentiert. Entsprechend der Leitthematik sind die Beiträge des Bandes in die Rubriken „Romantik“, „Ästhetizismus“ und anschließend „Varia“ unterteilt. Die unter letzterer Abteilung zusammengefaßten Aufsätze stellen (wie schon im Vorwort erwähnt) Forschungsergebnisse von Schülern und Schülerinnen Klusmanns dar, welche sich nicht unmittelbar im markierten Themenzusammenhang bewegen. Dabei geht der letzte dieser Aufsätze von Jutta Kollenbrock-Netz auf die Gegenbewegungen zum Ästhetizismus, den Realismus und Naturalismus, auf differenzierte Weise ein.

Hält man sich an das Leitthema dieses Bandes, durch den die Artikel als unter einer verbindenden Hinsichtnahme stehend betrachtet werden müßten, so erfüllt nur ein Beitrag diese Erwartung. Lediglich der Einleitungsaufsatz der Mitherausgeberin Bettina Gruber setzt sich explizit und als einziger des Bandes mit den systematisch-inhaltlichen Bezügen der ästhetischen Programmatik

von Romantik und Ästhetizismus auseinander, wodurch das Rahmenthema der Festschrift seine dichteste Ausarbeitung erfährt. Gruber arbeitet in ihrem Beitrag v.a. programmatisch-inhaltliche Gemeinsamkeiten beider Strömungen, aber auch Unterschiede, heraus. So geht es um die Punkte der Darstellung und Wahrnehmung von Subjektivität, um dessen Gefühl der Ungesicherheit und Fremdheit, um die Erfahrung der Wirklichkeit als einer doppelbödigen und fragwürdigen. Die Kunst wird zu einer Artikulation der Ablehnung des Bürgerlichen und Alltäglichen, sie bezieht sich häufig auf das Anormale, Obsessive und Außergewöhnliche. Dementsprechend erhält die Phantasie einen zentralen, autonomen Stellenwert: sie ist es, die so etwas wie „Leben“ bzw. subjektives Innenleben erst angemessen vermitteln kann. Im Verhältnis von Leben und Kunst kann die Hochschätzung des Eigenwertes der ästhetisch-künstlerischen Darstellung zum einen als eine Überhöhung der Wirklichkeit fungieren oder aber als eine Instanz, die gerade so etwas wie das Gefühl der Entfremdung oder Ungeborgenheit zum Ausdruck bringt. Gruber redet von einem aufkommenden Kontingenzbewußtsein (13), welches bereits in der Romantik literarisch artikuliert wird und deutet darauf hin, daß im Ästhetizismus die Form teilweise zu einem „Äquivalent für Metaphysik“ (27) wird. Eine Frage, die hieran anzuschließen wäre, wäre die, ob die Hochschätzung der Kunst als einer Möglichkeit, Subjektivität und dessen Wahrnehmung und Beziehung zur Wirklichkeit, gerade auch in ihren negativen Aspekten, zu artiku-

lieren, dazu führt, daß die Kunst nun sozusagen zu einer Versöhnungsinstanz des zerissenen Individuums werden kann, oder ob ihr autonomer Wert lediglich darin gesehen werden sollte, genau dieses angemessen widerzuspiegeln und in spezifischen Formen auszudrücken. Gruber weist darauf hin, daß in der Romantik das Bewußtsein von Kontingenz immer wieder rückgebunden wird an metaphysische Konstrukte – demgegenüber wäre zu betonen, daß auch hier schon der Verweis auf solche möglichen Fluchtpunkte der Vermittlung und Ordnung z.T. doch sehr ironisch bzw. in starker Relativierung erfolgt – im Bewußtsein einer Situation, die hinter den Verlust des Göttlichen kaum noch zurückzugehen vermag. Bedeutet demgegenüber die ästhetizistische Distanznahme von der alltäglichen Wirklichkeit deren Überhöhung oder eine Flucht in artifizielle Phantasiewelten; einen Metaphysikersatz oder aber die Art, gegebene Erlebnisweisen in unverwechselbarer Weise zu formulieren? Diese Fragen seien nur zu Anfang exponiert, um die systematischen Schnittstellen zu markieren, auf die hin die versammelten Beiträge zu betrachten sein könnten.

Den Aspekt des Doppelbödigen der Wirklichkeit, der „Ambiguität der Sphären“ (61), behandelt Anneli Hartmann in ihrem Aufsatz über E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“. Die Innenwelt des Protagonisten und die Außenwelt korrespondieren einander in bezug auf ihre Abgründigkeit. Eine eigentümliche Doppelseite von zugleich Verlockendem und Bedrohlichem zeigt sich in dem, was Elis in die schillernden Tiefen des Berg-

schachts projiziert. Der Versuch, sich der Erfüllung all seiner Wünsche selbst bemächtigen zu können, schlägt um von einer Verheißung in ein Verhängnis. Andrea Jägers Aufsatz über „Groteske Schreibweise als Kipp-Phänomen der Romantik“ arbeitet anhand dreier Texte (den „Nachtwachen von Bonaventura“ von Klingemann, den „Majoratsherren“ von A.v.Arnim und dem „Sandmann“ von E.T.A.Hoffmann) das Verfahren der Groteske als eines ambivalenten heraus: indem die Groteske alle Möglichkeiten von Sinnhorizonten destruiert und verlacht, verweist sie dennoch indirekt auf sie und bringt sie so umso ausdrücklicher ins Augenmerk. Da sie dies aber in einer relativierenden und infragestellenden Weise tut, hält sie sich konsequent und unauflösbar in der Schwebe zwischen negativem Verweis auf und potenzieller Vernichtung allen Sinns.<sup>1\*</sup> Hier würde also die herausragende Bedeutung der Kunst darin zu sehen sein, daß sie durch eine spezifische Darstellungsform diese Ambivalenz des Absoluten selbst als eines zugleich anvisierten, aber immer schon verfehlten, darzustellen vermag. In seinem Beitrag über „Satire und Ästhetik in Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften““ thematisiert Bernhard Spies eine ganz ähnlich gelagerte charakteristische Spannung innerhalb einer literarischen Darstellungsweise, die dadurch gekennzeichnet ist, daß durch sie anvisierte Fluchtpunkte eines „besseren“ oder „erfüll-

teren“ Lebens ebenso als Möglichkeiten vorgeführt werden, wie aber gleichzeitig auch deren Einholbarkeit und Verwirklichung skeptisch offengelassen, vielleicht sogar als letztlich negiert erscheinen muß: „Musils Roman hält an der abstrakten Möglichkeit, eine Welt ohne die Mängel der vorhandenen vorzustellen, ebenso fest wie am Bewußtsein der Unmöglichkeit, irgend eine bestimmte Vorstellung solcher Zustände zu projizieren [...] Er deutet darauf hin, daß das ästhetische Verfahren satirischer Depotenzierung von Geltungsansprüchen, dem in der Tat ein Verweis auf einen positiven Standpunkt immanent ist, auch dann funktioniert, wenn der Satiriker ein solches Positivum nicht anzubieten hat“ (200).

Der Mitherausgeber Gerhard Plümpe, der u.a. bekannt ist durch seine Forschungen zu A. Schuler („Chaos und Neubeginn. Zur Funktion des Mythos in der Moderne“, Berlin 1978), greift in seinem Beitrag Schopenhauers Metaphysik der Kunst, v.a. der Musik, anhand von dessen Kritik an der Oper auf. Schopenhauer sieht hier die eigentümliche Macht der Musik als einer Seelensprache, einer unüberbietbar angemessenen Artikulationsform des Willens, durch die Gleichberechtigung mit dem Wort gefährdet. Das dramatische Sprechen, welches die Musik nun nur noch untermalt bzw. ausmalt, unterminiere die Eigenständigkeit des genuin musikalischen Ausdrucks, die nur dann vollständig

<sup>1\*</sup> „Soll die Groteske aber beides zugleich leisten – Vernichtung von Sinn und Zeichen des absoluten Sinns sein –, dann wird sie zu einem ambivalenten Verfahren: Der Groteske als Mittel, auf die romantische Idee des Absoluten zu verweisen, wohnt die Gefahr inne, daß das Absolute selbst fragwürdig wird“ (75).



zur Geltung kommen könne, wenn dieser für sich selbst spreche, ungebunden durch Handlung oder Worte. Diese Einschätzung resultiere aus der Ansicht, daß beide Arten von Sprache jeweils unterschiedliche Gehalte adäquat zu artikulieren vermögen. Schopenhauer gehe – in einer repräsentationistischen Interpretation – davon aus, daß die Literatur so etwas wie Sinn artikulieren könne, wohingegen die Musik dasjenige Organ ist, welches gerade das schwebend-schwankende Spiel der Differenz von Sinn, das Unerlöste und Suchende, zu Gehör bringen könne. Allerdings scheint Schopenhauer sowohl die Dichtung als auch die Musik in einer solchen Weise zu betrachten, wobei er jedoch der Musik deutlich den Vorrang einräumt, weil sie nicht logozentrisch bestimmt ist. Außerdem gibt es durchaus Beispiele von Opern, die Schopenhauer wegen ihres ausgewogenen Verhältnisses von dramatischer und musikalischer Sprache nicht verwirft. Plumpe liest Schopenhauers „literaturtheoretische[n] Radikalrealismus“ als „Ästhetizismus“ (*avant la lettre*)“ (173): das schöpferische Subjekt entwerfe hier, über die Eigenständigkeit des Ästhetischen transportiert, metaphysische Sinnperspektiven, welche sich jedoch nie anders als fiktiv erweisen könnten. Autonomie der Kunst und die Hochschätzung des Scheins artikulieren bei Schopenhauer ein Sinnverlangen, welches aber dennoch nicht in Erfüllung aufgeht, handelt es sich doch jeweils um exemplarische Versinnbildlichungen der grundsätzlichen Unentschiedenheit zwischen Hoffnung und Enttäuschung, Befriedigung und Unbefriedigtsein, die wohl

eine zeitweilige ästhetische Erhöhung und Tröstung vom zu negierenden Wesen der Welt hervorbringen können, aber nicht eine dauerhafte Erlösung vom prinzipiellen Leidenscharakter des Daseins. Eine Frage könnte sein, ob diese philosophisch gespeiste Hochschätzung der Musik doch darin besteht, daß durch sie so etwas wie Befreiung oder Versöhnung vermittelt werden kann. Auch könnte man überlegen, ob Schopenhauers Metaphysik der Kunst nicht eher der Romantik als dem Ästhetizismus zuzuordnen wäre; resultiert doch deren Hochschätzung und unverwechselbare Eigentümlichkeit in der Fähigkeit, die Bewegtheit der Seele als solche darzustellen, gerade im Schwanken zwischen Schmerz und Lust.

Richard Herzinger wendet sich in seinem Aufsatz „Erlöste Moderne. Religiosität als politisches und ästhetisches Ordnungsprinzip in der Staatsutopie der politischen Romantik“ gegen diejenige Forschungsrichtung, welche die politischen Ideen der Romantiker als vorwiegend aufklärerisch und progressiv interpretiert: so sei die Verquickung von religiösen Vorstellungen, poetischen Idealen und politisch-gesellschaftlichen Erneuerungsideen weitgehend von der Orientierung an christliche Glaubensinhalte und vormoderne Gemeinschaftsordnungen gespeist, die es wiederherzustellen gelte. Hier wird die Funktion der Poesie darin gesehen, als Artikulationsorgan christlicher Inhalte eine gesellschaftliche Erneuerung im Sinne der Wiederherstellung des goldenen Zeitalters zu befördern. Wenn diese Tendenz vor allem in der Spätromantik sicher auch festzustellen ist, so

gilt doch für die Frühromantik, daß aufklärerische Ideale als emanzipatorische Utopie mit einer stark modifizierten Auffassung von Religiosität verbunden werden: im „Ältesten Systemprogramm des Idealismus“ ist die Rede von einer Mythologie der *Vernunft*. Die Art und Weise, wie hier religiöse, ästhetische und politische Erneuerungsideen miteinander verquickt werden, steht der Darstellung des Autors, der diesen Text nicht berücksichtigt, entgegen: ist die gemeinschaftsbildende Mythologie der Vernunft doch nicht orthodox-christlich, sondern in ihrer sozialen Funktion zu verstehen, die den Zielen der Aufklärung (Freiheit und Gleichheit) verpflichtet ist. Auch Fr. Schlegels „Rede über die Mythologie“ darf nicht unter Ausblendung seines vorangegangenen vehementen Engagements für den Republikanismus in dessen „Republikanismus-Aufsatz“ betrachtet werden, nicht als Absage an die Vernunft zugunsten einer dichterischen Phantasie, die nur ein Sprachrohr für den Glauben ist (oder als Dokument einer Sehnsucht nach Wiederherstellung eines goldenen Zeitalters, etwa im Sinne einer orthodox-christlichen Einrichtung des Staates). Auf diese spätere Staatsphilosophie Schlegels und auf den Aufsatz „Die Christenheit oder Europa“ von Hardenberg beruft sich der Autor jedoch vornehmlich, um den konservativen, nationalen und traditional-christlichen Zug des romantischen politischen Denkens, den es ebenso gegeben hat wie den emanzipatorisch-aufklärerischen, hervorzuheben.

Einen Vergleich zwischen der „blauen Blume“ des Novalis und der „schwarzen Blume“ von George un-

ternimmt Margherita Versari. Während bei Novalis ein inniger Zusammenhang besteht zwischen der Natur als einer symbolisch verweisenden, die durchwoben ist von Korrespondenzen von Innen und Außen, Geistigem und Materiellem, und der Poesie als einem Vermögen, diese Analogien aufzuschlüsseln, ist bei George eine Fremdheit und Distanznahme gegenüber der Natur festzustellen, indem eine artifizielle Eigenwelt, eine dunkle und kühle Gegen- und Unterwelt inszeniert wird, welche in keinem sympathetischen Zusammenhang mehr zur belebten Natur steht, sondern mit Bildern der Macht und Härte operiert. Beide poetischen Symbole teilen zwar ein utopisches Moment, jedoch bei Novalis in Hinwendung und in Anlehnung an die Natur, bei George jedoch in Abwendung von ihr; bei Novalis steht die Poesie in einem sympathetischen Verhältnis zur Natur, sie schließt eigens noch einmal auf, was in ihr schon verborgen liegt, bei George wird die reale Welt durch eine kunstvoll imaginierte und inszenierte ersetzt. Bei keinem der beiden Dichter wird die Utopie aber durch die Dichtung völlig eingelöst: bei Novalis vermag sie nur hinzudeuten, bei George hat die ästhetische Überhöhung und Autonomie nicht den Charakter metaphysischer Tröstung. Zudem betont die Autorin die Ersetzung einer moralischen Perspektive, welche bei Novalis noch die Liebe hat, durch eine völlige Aufhebung in den Eigenwert der Ästhetik bei George.

Das Moment der weitgehenden bis nahezu völligen Autonomie des Phantastischen und Magischen als eines Spiels des Scheins, welches in

der Art barocker Welttheater wie mit *laternae magicae* und Illusionsmaschinen weitausgreifend verflochtene Verweisungszusammenhänge aus dem Repertoire des Mythischen und Allegorischen aufruft, behandelt Burkhardt Lindner in einem Aufsatz über den zweiten Teil des Goetheschen *Faust*. Die Verselbständigung der Fiktion, die wir hier finden, entbehrt der moralischen Instrumentalisierung: Das magisch-dämonische wird zu einem integralen, neutral erscheinenden Bestandteil des Scheins selber, in den die Wirklichkeit aufzugehen scheint. Eine kathartische Zielperspektive scheint sich dadurch zu verflüchtigen, es erfolgt keine Befreiung vom Bösen, die Selbständigkeit der Poesie ermöglicht keine moralische und keine substanzialistische Lesart: „Thema des *Faust* ist der Schein: keine Phänomenologie des (absoluten) Geistes, sondern eine ästhetisch multiplizierte Spektrologie der Phänomene [...] Die Dichtung entspringt dem „Dämonischen“ der Lebensgeister, das durch das Schöne nicht pazifiziert oder moralisch begrenzt werden kann“ (40/41). Der ausführliche und informative Aufsatz von Heinz-Peter Preusser schildert die Entwicklung Ludwig Klages' vom Neuromantiker zum Ästhetizist. Klages, der sich anfänglich dem Schwabinger Kreis um George anschloß, zu dem auch Schuler und Wolfskehl gehörten, überwarf sich bald mit George, als dessen Jünger er sich nicht mehr verstehen wollte. Hatte er doch auch innerhalb dieses Zirkels eine dichterische Position inne, die ihn eher als Neuromantiker denn als Ästhetizist bezeichnen ließe. Erst nach diesem Zerwürfnis sollte er sich, bevor er sich schließ-

lich ganz von der Dichtung ab- und der Philosophie zuwandte, einem als ästhetizistisch einzustufenden Schreiben annähern. Mit einem vergessenen, weil an seinen eigenen Ansprüchen an Autorschaft und Dichterexistenz gescheiterten Autors macht uns Klaus-Michael Bogdal bekannt: Wilhelm Arendt. Er sieht in dessen programmatischen Auffassungen von Literatur und Dichterberufung ein in seiner Überspitzung exemplarisches Beispiel für das Selbstverständnis einer Dichtergeneration, die sich über die Betonung des Neuen, Außergewöhnlichen und Genialischen zugleich abgrenzen wollten vom Überkommenen und überhöhen wollten in ihrem Sendungsbewußtsein. Renate Werner schildert in ihrem Beitrag die Verbindung von medizinisch-psychopathologischen Fallgeschichten mit literarischer Schreibpraxis des *Fin de siècle*, die an den Forschungsergebnissen der Beschäftigung mit dem von der Norm abweichendem, krankhaften Innenlebens interessiert war. Beschreibungen innerer obsessiver Vorgänge lassen sich, wie sie herausstellt, wie romanhafte Beschreibungen lesen und erhalten eine eigene literarische Relevanz.

Marianne Schullers unter „Varia“ eingeordnete Beitrag unternimmt den Versuch, anhand einer mikrologisch-strukturalistischen Lesart der „Verlobung in St.Domingo“ Heinrich v. Kleists einen umfassenden feministischen Ansatz von Kultur- und Literaturwissenschaft zu entwerfen. Hierbei nimmt sie ein Auslassungszeichen an exponierter Stelle der Erzählung, welche als Zeichen für die Vereinigung der Geschlechter fungiert, als Zentrum und Ausgangspunkt ihrer Per-

spektive. Da literarische Zeichen für sie geronnener Niederschlag von Macht und gesellschaftlichen Diskursen sind, sieht sie in einer Doppelstruktur einerseits des Arbeitens mit und Hinweisens auf Differenzen („Krieg der Gegensätze“, 289) – wie er z.B. in Kleists Operieren mit weiblichen und männlichen Namen und deren symbolischen Zuschreibungen, die er ihrer Analyse zufolge durchkreuzt, erfolgt – und andererseits des Andeutens einer unbeschreiblichen und unausdeutbaren Einheit der Geschlechter (ausgedrückt durch die Elision) die zwei Hinsichten, die auch in einer feministischen Kulturwissenschaft geleistet werden sollten. Es erscheint jedoch merkwürdig übertrieben, aus einem einzigen Zeichen und dessen überladener postmodernistischer Interpretation einen umfassenden wissenschaftlichen Neuanfang konstruieren zu wollen. Um nicht dem von der Autorin befürchteten „Terror des Guten“ (295) zu erliegen, möchte Rezensentin behaupten, daß hier der strukturalistischen Manie(r) wohl etwas zuviel Genüge getan wurde.

Abgesehen vom Einleitungsaufsatz der Mitherausgeberin erschließen sich unmittelbare Zusammenhänge zwischen beiden literarischen Strömungen eher nur

vermitteltst vergleichender Lektüre einzelner Beiträge miteinander, so z.B. die Bedeutung der Groteske in der romantischen Literatur und der Umgang Robert Musils mit der satirischen Darstellung, der Vergleich der „blauen Blume“ bei Novalis und der „schwarzen Blume“ bei George oder das Schwanken Ludwig Klages' zwischen Neuromantik und Ästhetizismus. Es kann jedoch eingeräumt werden, daß einige, wenn nicht die meisten, der Artikel auch für sich alleine betrachtet durchaus aufschlußreich sind, so auch der über „Techniken der Raum- und Zeitmanipulation. Die Form des Treibhauses im 19. Jahrhundert“ von Niels Werber und Esther Ruelfs. Das Verdienst der Festschrift kann darin gesehen werden, daß der Leser/ die Leserin hier interessante und informative Einblicke in die Eigenart romantischer bzw. ästhetizistischer Literatur erhalten kann. Allerdings wäre es wünschenswert gewesen, noch ausführlicher und dezidierter ausgearbeitetere Beiträge zum direkten systematischen Vergleich beider Bereiche vorzufinden. Insgesamt aber ist die Festschrift als gelungen zu betrachten, bringt sie doch verschiedene Aspekte der literarischen Programmatik von Romantik bzw. Ästhetizismus auf anregende Weise ins Blickfeld.

Susanna Lulé:

## Die Erfindung der romantischen Oper aus dem Geist der Sinfonie

Galt die von Carl Dahlhaus expониerte Idee der absoluten Musik für eine ganze Generation von Musikwissenschaftlern als das Forschungsparadigma zur Romantik schlechthin, so mehren sich in jüngster Zeit die Ansätze zu einer Revision des von Dahlhaus geprägten Romantikkonzepts. Dabei richtet sich der Blick zunehmend auch auf die Bedeutung der Oper für die Entwicklung musikästhetischer Entwürfe um 1800. Dahlhaus selbst hat sich in seinen letzten Arbeiten mit der wechselseitigen Befruchtung zwischen dem dramatischen Stil der Oper und der Sinfonie beschäftigt. Seine Studien sind Teil eines zusammen mit Norbert Miller über viele Jahre verfolgten Projekts, das unter dem Titel Europäische Romantik in der Musik als Buch Gestalt gewonnen hat. Der erste Band Oper und sinfonischer Stil 1770-1820 ist nun – zehn Jahre nach Dahlhaus' Tod – erschienen<sup>1</sup>, der zweite Band Von E.T.A. Hoffmann bis Richard Wagner (1820-1850) soll in Kürze folgen.

In ihrer prägnant verwirklichten interdisziplinären Zusammenarbeit entwerfen der Literaturwissenschaftler Miller und der Musikwissenschaftler Dahlhaus ein Panorama,

das in dem hier vorgestellten ersten Band von Glucks Musikdrama bis zu den Wandlungen der Opera seria um 1800 reicht. Ergänzt werden die operngeschichtlichen Darstellungen durch theorieorientierte Kapitel zu den Prämissen des Projekts und durch Skizzen zu Einzelfragen, etwa zur Musik als Empfindungssprache. Herausgekommen ist eine einerseits recht inkonsistente Essaysammlung, vor allem was die Beiträge von Dahlhaus betrifft, und andererseits eine die feinen Verästelungen der Gattungsentwicklung nachzeichnende Operngeschichte, verortet im Kontext der Zeit und interpretiert als Reaktion auf die kompositionstechnischen Errungenschaften der in Deutschland zur Leitgattung aufgestiegenen Sinfonie.

Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Erkenntnis, daß sich das von Gluck und Calzabigi reformierte Musikdrama, die führende Gattung der Epoche, auf dem Gipfelpunkt seiner Entwicklung nicht behaupten konnte. Von den gefeierten Schöpfungen in Glucks Nachfolge führte kein direkter Weg zu den großen romantischen Opern des neunzehnten Jahrhunderts. Millers Verdienst bei der Darstellung der in der Forschung

<sup>1</sup> Carl Dahlhaus und Norbert Miller: *Europäische Romantik in der Musik*. Bd. 1: Oper und sinfonischer Stil 1770-1820. Stuttgart, Weimar 1999 (Metzler, 810 Seiten, 148 DM).

durchaus unterschiedlich bewerteten Reformleistung Glucks liegt vor allem in der stringenten Erklärung aus den Tendenzen des Zeitalters. Der Klassizismus Winckelmanns, dessen Griechenlandpathos und die „edle Einfalt, stille Größe“, die ihre Entsprechung in der Reinigung der Drameneinheit von allen Nebeninteressen findet, Burkes Erhabenheit, der klassizistische Gestus der Gemälde von Anton Rafael Mengs oder Jacques Louis David: das alles gehört, Millers konsequent komparatistisch konzipierter Operngeschichte zufolge, zu einer auch die Oper erfassenden geistigen Erneuerungsbewegung. Die Prämisse des Buches – die Metamorphosen der Oper aus dem symphonischen Stil – spielt in den Kapiteln über Gluck noch keine Rolle. Erst in der Beschreibung der Gluck-Nachfolge bei Johann Christoph Vogel, der das Orchester selbständig an der Darstellung des Bühnengeschehens teilnehmen läßt, und mehr noch bei Luigi Cherubini beginnt Millers Operngeschichte, auf die Prämisse zu rekurrieren. Schon in Cherubinis erster Oper für Paris zeigte sich dessen virtuoser, an dem neuen Prinzip der Instrumentalmusik geschulter Umgang mit Satzlehre und Orchestrierung in vollem Umfang. Ein zukunftsweisender Erfolg blieb seinen Dialogopern, in denen Sprechtext und ins Erhabene gesteigerte Musik nie ganz verschmelzen, jedoch versagt.

Der weit ausholende zweite Teil des Buches setzt bei den Buffo-Opern Joseph Haydns und der Wiener Musikkultur ab 1750 an. Die Entwicklung der Intermezzi und der Opera buffa sowie Haydns komische Opern nach den Komödien Carlo

Goldonis werden detailliert besprochen. Der Symphoniker Haydn hingegen, durch den die „reinen Tonverhältnisse in der Instrumentalmusik in den metaphysischen Rang einer philosophischen Meditation gerieten“ (S. 6), ist nicht Millers Thema. Die Auswirkungen des sinfonischen Stils auf Haydns Opern werden eher beiläufig erwähnt: Haydn könne gegenüber seinen Rivalen „seine schöpferische Erfahrung als Symphoniker in die Waagschale werfen“ (S. 344). In den Kapiteln zu Mozarts Opern gilt Millers Interesse den drei späten gattungssprengenden Da Ponte-Opern. Die Verifizierung der Prämisse zur wechselseitigen Befruchtung von sinfonischem und dramatischem Stil bei Mozart überläßt Miller der fragmentarischen Skizze von Dahlhaus („Die vokale Sonatenform“, S. 493–496). Im eigens der Zauberflöte gewidmeten Kapitel legt Miller den Schwerpunkt auf deren Rezeption und kontrastiert vor allem die von Emanuel Schikaneder konzipierte, von Peter von de Winter in Musik gesetzte Fortsetzung der Zauberflöte von 1798 mit Goethes nie zur Aufführung gebrachtem Zauberflöten-Projekt. Mit der Darstellung des Musiktheaters von Domenico Cimarosa und den Wandlungen der Opera seria um 1800 beschließt Miller den ersten Band.

Die wichtigsten Beiträge von Carl Dahlhaus sind sein programmatischer Anfangsaufsatz zur epochengeschichtlichen Neufassung der Klassik als Präromantik sowie die Untersuchung zum symphonischen und dramatischen Stil bei Beethoven. Indem Dahlhaus das Theatralische der Oper vom dramatischen Prinzip als „ästhetische[r] Idee“

(S. 540) unterscheidet, gelingt ihm die Überblendung des Dramatischen mit der Stringenz der teleologischen Struktur der Beethovenschen Symphonik, die „seit jeher als dramatisch empfunden worden“ ist (S. 539). In diesem Sinne ist das Buch auch eine Fortführung der Diskussion um den Stilbegriff in der Musik. Dramatischer und symphonischer Stil wechseln von einer „Gattungsbezeichnung zu einer Wesensbestimmung“, von einer „pragmatischen zu einer ästhetischen Kategorie“ (S. 216). Die anderen Beiträge von Dahlhaus greifen ältere Überlegungen im neuen Kontext auf, etwa die zur pindarischen Ode als Modell für den erhabenen Stil des Allegro in der Sinfonie oder zu den Zeitstrukturen in der Oper. Merkwürdig unentschlossen oszillieren Dahlhaus' Beiträge zwischen einer ästhetikgeschichtlichen Neubewertung der Oper und dem alten Forschungsparadigma der absoluten Musik, der „tragenden Idee des klassisch-romantischen Zeitalters in der Musikästhetik“.<sup>2</sup> Dahlhaus beschreibt den in ganz Europa vorherrschenden Metastasianischen Operntypus, der als Analogon zum klassizistischen französischen Drama verstanden wurde, als den entscheidenden Gegensatz zur Instrumentalmusik der Wiener Klassik. Diese stelle die kompositionsgeschichtliche Voraussetzung für den „ideengeschichtlichen Umsturz“ (S. 33) dar, in dessen Folge die Musik zum Modell für alle Künste aufsteigt. Die „interne Logik“ (S. 35) der musikalischen Struktur in der klassischen Instrumentalmusik, die – in Tiecks Worten – eine „abgeson-

derte Welt für sich selbst“ hervorbringt, wird für Dahlhaus zum Kriterium der Präromantik. So bleibt die Idee der absoluten Musik das Paradigma für die Neufassung der Epochenbeschreibung. Die Begründung der Epochenbegriffe zielt bei Dahlhaus auf Fragen des musikalischen Stils, bei Miller hingegen läuft sie auf traditionelle geistesgeschichtliche Epochenkonzepte hinaus. Vorromantiker im engeren Sinn sind, so Miller, „Vorläufer einer Weltansicht, die die Erfahrungswirklichkeit nur als Folie einer höheren anderen Wirklichkeit zu begreifen vermag“ (S. 30). Indem Miller einerseits den Zeitraum von Glucks Opernreform, die die Epochenzäsur 1770 des ersten Bandes markiert, bis zu der von E.T.A. Hoffmann geprägten Vorstellung der romantischen Kunst als eines fernen Geisterreiches „nur als Einheit begreifen kann“ (S. 29), andererseits aber Gluck als Klassizisten par excellence darstellt, dann macht das kühne begriffliche Konstruktionen erforderlich wie die, daß Gluck zu den „tragenden Hauptfiguren des Neoklassizismus, der auf vertrackte Weise mit der europäischen Präromantik verbunden, wenn nicht gar identisch ist“, gehört (S. 59).

In Europäische Romantik in der Musik geht es um die Oper und den Einfluß des sinfonischen Stils auf ihre Entwicklung. Als genuin romantisch aufgefaßte Gattungen wie Klavierlied und Kammermusik tauchen nicht auf, selbst die Sinfonie interessiert nur insofern, als sie der Entstehungsort für den sinfonischen Stil ist. So verdienstvoll die Würdigung der im achtzehnten Jahrhundert

<sup>2</sup> Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel <sup>3</sup>1994, S. 8.

führenden Gattung Oper ist, dem umfassenden Anspruch des Buchtitels wird der Band nicht gerecht. Hinzu kommt, daß die oben skizzierte Konzeption der musikalischen Romantik in diesem lange in Arbeit gewesenen Buchprojekt deutlich hinter die neuere musikwissenschaftliche Forschung zurückfällt, die einerseits eine Revision von Dahlhaus' Paradigma der absoluten Musik als Inbegriff der Romantik erreichen will – etwa durch die Integration landschaftsästhetischer Romantikkonzepte, die bei Robert Schumann eine Rolle spielen<sup>3</sup> – und die andererseits im Kontrast zu Dahlhaus stilgeschichtlich bestimmtem Romantikkonzept die Maxime vertritt, bei dem Wortfeld Romantik handele es sich um eine rezeptionsästhetische Kategorie, jede Übertragung auf Gegenständliches jeglicher Art bleibe ein subjektiver Akt.<sup>4</sup> In diesem Sinne beziehen Dahlhaus und Miller mit ihrer „polemischen Unterordnung dieser Epoche [von achtzig Jahren] unter die Romantik“ (S. 17) dezidiert Stellung in der aktuellen Diskussion um den Romantikbegriff.

Von Dahlhaus stammen knapp hundert der sechshundert Textseiten

des Bandes. Zählt man Millers umfangreichen Anmerkungsapparat von weiteren zweihundert Seiten hinzu, in welchem er zum Teil seitenlange Exkurse abhandelt, dann kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der Band dem herausgebenden Mitautor Miller unter der Hand zu einer eigenen Operngeschichte geronnen ist, in der sich die Beiträge von Dahlhaus beinahe wie Fremdkörper ausmachen. Die verschiedenen Kapitel werden durch die hauptsächlich von Dahlhaus exponierte Grundthese nur lose zusammengehalten. Ein Fehler in der editorischen Notiz – die falsche Zuordnung der Autorschaft bei zwei Kapiteln – zeugt ebenso wie einige Druckfehler von der Hast der Edition. Millers Opernbuch ist nicht für Einsteiger oder für das schnelle Nachschlagen geeignet, es arbeitet eine seltene Materialfülle zu einem eher unterbelichteten Forschungsgebiet kenntnisreich auf. Unter der faszinierend pointierten Prämisse des „Hin und Her von dramatischem und sinfonischem Stil in der Musik“ (S. 14) ist Europäische Romantik in der Musik vor allem das Werk eines wirklichen Opernkenners.

<sup>3</sup> Vgl. Ulrich Tadday: *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*. Stuttgart 1999.

<sup>4</sup> Vgl. Martin Wehnert: *Romantik und romantisch*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, Bd. 8. Kassel und Stuttgart <sup>2</sup>1998, Sp. 464-507.



Hanne Roswall Laursen

Claudia Becker: „*Naturgeschichte der Kunst*“. August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik.

München: Wilhelm Fink, 1998

A. W. Schlegel unterliegt bis heute der „freilich korrekturbedürftigen Forschungsmeinung“ (Frühwald), im Bereich der Ästhetik keinen selbständigen Beitrag geliefert, sondern lediglich die Rolle als Eklektiker, Popularisator oder Sprachrohr seines begabteren Bruders gespielt zu haben. In jüngster Zeit zeichnet sich aber eine Änderung der Situation in der A. W. Schlegel-Forschung ab. Diese kann im Kontext der Bemühungen um eine Reformulierung des Epochenbegriffs der Frühromantik als eine Auseinandersetzung mit dem immer noch wirksamen geistesgeschichtlichen Diktum vom „Urgegensatz“ (Korff) zwischen Romantik und Aufklärung verstanden werden. In der Perspektive eines „wirkungsgeschichtlichen Langzeitzusammenhangs“ (Vietta) werden Verbindungen zwischen Aufklärung, Frühromantik und Moderne bzw. Postmoderne erschlossen, und es scheint höchste Zeit zu sein, A. W. Schlegel in diesen Diskurs miteinzubeziehen.

Claudia Beckers Habilitationsschrift „*Naturgeschichte der Kunst*“. August Wilhelm Schlegels ästheti-

scher Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik ist das bis jetzt markanteste Beispiel für die (Neu-)Entdeckung der Sonderrolle, die dem älteren Schlegel im aktuellen Diskurs um die Frühromantik zufällt, und die wegen der notorischen Unterschätzung seiner ästhetischen Position bis jetzt sehr selten nuanciert erwogen wurde.

In der Absicht „das in den Literaturgeschichten gängige Vorurteil von der philosophisch-ästhetischen Inferiorität des älteren Schlegel-Bruders zu widerlegen“ (26) arbeitet Becker, indem sie sich auf „das für die Genese seines Ansatzes entscheidene Jahrzehnt zwischen 1795 und 1805“ (26) beschränkt, bestimmte Konstanten aus Schlegels kunsttheoretischen Werken systematisch heraus und stellt mit diesen als Eckpfeilern seinen ästhetischen Ansatz dar. Dabei findet sie in der „bewußt paradoxen Begriffsbildung“ (22) einer „Naturgeschichte der Kunst“ die prägnanteste Formulierung des tragenden Gedankens seines Programmes überhaupt.<sup>1</sup> Das systematische Anliegen der Verfasserin ist in eine hi-

<sup>1</sup> Die wortwörtliche Formel findet man bei A. W. Schlegel erst in der Jenaer Vorlesung zur *Philosophischen Kunstlehre* (1798); sie ist aber schon ein paar Jahre vorher von seinem Bruder in dessen *Studiums*-Aufsatz formuliert worden.

historische Vorgehensweise eingebunden. Sie zeichnet in neun Kapiteln den Weg Schlegels nach von den frühen literaturkritischen Arbeiten, die unter dem Einfluß seines Lehrers Gottfried August Bürger in Göttingen (also noch vor 1795) entstanden, bis zu den Berliner Vorlesungen *Über schöne Literatur und Kunst* (1801-1804), die in ihrer groß angelegten Verknüpfung von Theorie, Geschichte und Kritik der Kunst am deutlichsten das spezifische Profil der ästhetischen Konzeption Schlegels erkennbar machen und als „ausgereiftes Projekt“ (23) einer „Naturgeschichte der Kunst“ gelesen werden können. In Ausblicken bezieht Becker auch spätere Arbeiten mit ein, vor allem die berühmten Wiener Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Literatur* (1808). Ein weiteres Ziel der Abhandlung ist die Verortung A. W. Schlegels in den Diskurs des modernen und postmodernen Literaturbegriffs.

Paradox mutet die Formel einer „Naturgeschichte der Kunst“ auf den ersten Blick wohl wegen der Zusammenstellung von sehr verschiedenen Wissensgebieten an. Stärker noch wirkt die Komplexität der Formel, wenn man sich ihre begriffsgeschichtlichen Implikationen vergegenwärtigt. Schlegel stellt sich mit ihr bewußt in den Schnittpunkt zwischen der aufklärerischen, auf der klassifikatorischen Ordnung der Dinge bauenden Naturhistorie (Buffon, Linné), dem spinozistisch gefärbten Verständnis der Natur als eines dynamischen und schaffenden Organismus (Herder, Goethe) und der frühromantischen Philosophie einer Naturgeschichte, die die Entwicklungen des Naturgeistes zum Gegen-

stand hat (Schelling) (21-25). In Wirklichkeit ist Schlegels Begriffsbildung ihrer inneren Logik nach weniger paradox als vielmehr integrierend: Natur ist die Kunst insofern, als auch sie geschichtlich gewachsen ist und Teil hat an einem großen organischen Ganzen, das nach bestimmten teleologisch ausgerichteten „Naturgesetzen der Bildung“ verläuft. Er stellt sich die Aufgabe einer Totalbeschreibung der Kunst, bei der er die unterschiedlichen Kunstformen und Epochenstile „als gleichwertige Ausdrucksformen eines in verschiedenen Medien und Zeitaltern sich realisierenden (poetischen) Kunstgeistes“ (26) klassifikatorisch ins Blickfeld rückt. Im Anschluß an das Konzept seines Bruders (*Studium-Aufsatz*) zielt er darauf ab, auf der Basis einer konkreten Anschauung von Kunstwerken objektive Bestimmungen vom wahren Wesen der Kunst in der Zeit herauszudestillieren.

Gilt für Becker die „Naturgeschichte der Kunst“ als das mehr oder weniger explizite, aber immer gegenwärtige Telos des kunsttheoretischen Denkens Schlegels, so findet sie in seinen Reflexionen über das Phänomen Sprache die breite Basis seines gesamten Projekts. Spätestens mit den *Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache* (1795/96) tritt Schlegels charakteristische Vorgehensweise, poetologische Fragestellungen ständig auf Fragen nach ihrem sprachlichen Medium zurückzuführen, deutlich hervor. Die sprachphilosophische Konstante führt ihn in die Richtung auf eine linguistische Poetik hin, die die Dichtkunst aus sprachlogischen Strukturen entspringen läßt (der Weg

führt Becker zufolge direkt zu Käte Hamburgers *Logik der Dichtung*, 27) und die für die Interpretation der Dichtkunst eine enge Beziehung zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft vorschreibt.

Um den methodischen Ausgangspunkt Schlegels näher zu bestimmen, widmet Becker deshalb seinen Studien und seinem Quellenmaterial zum Sprachphänomen ein ganzes Kapitel (Kap. 3: „Wegbereiter für A. W. Schlegels Sprachkonzeption“), wodurch sie auch eine große Forschungslücke teilweise schließt. Hier wird gezeigt, wie A. W. Schlegel in der Frühphase seines Programmes von den zu seiner Zeit aktuellen Sprachursprungstheorien (Rousseau, Herder, Hemsterhuis) und den Beiträgen zur Prosodiedebatte (Klopstock, Moritz) beeinflusst wurde. Nur vor diesem Hintergrund wird der Weg Schlegels zum Totalprogramm einer „Naturgeschichte der Kunst“ nachvollziehbar. Der ständige Rückbezug auf den Ursprung der Sprache bekommt in seiner Kunstlehre die Funktion einer Objektivitäts-Garantie. Er selbst fand in dem Athenäum-Text *Die Gemählde. Ein Gespräch von W.* (1799) dafür ein adäquates Bild: Die Sprache, heißt es dort, sei die einzige „gangbare Münze, worein alle geistigen Güter umgesetzt werden können“.

Die nächste Station sind die Jenaer Vorlesungen *Über philosophische Kunstlehre* (1798) (Kap. 4). Hier entwickelt sich die Sprachkonzeption Schlegels merklich unter dem Ein-

druck der neuen transzendentalphilosophischen Ideen (Fichte, Schelling). Wo in den *Briefen* das sprachliche Zeichen noch als Produkt einer relativ primitiven Mimesis begriffen wurde, wird nun das intellektuelle Vermögen des Menschen, seine „Selbsttätigkeit“, ins Zentrum gerückt und die Sprache zum genuinsten Ausdruck des menschlichen Geistes, zu einem bewußt und willkürlich geschaffenen Kunstprodukt.

Mit diesen Rückschlüssen auf die grundsätzliche Poetizität jeder Sprache erreicht Schlegel den Punkt, wo er seine These von der ursprünglichen Einheit aller Künste weiter ausführen kann.<sup>2</sup> Der gemeinsame Nenner der jeweiligen Kunstformen ist ihre Bindung an das Medium der Sprache, die jeder Gattung wiederum ein verwandtschaftliches Verhältnis mit den übrigen garantiert; die Künste werden „kompatibel und untereinander kommunikativ“ (25). Becker legt im 5. und 6. Kapitel dar, wie Schlegel auf diesem Hintergrund eine Erweiterung des Bereiches der Künste vornimmt, indem er die „poetische Übersetzung“ sowie die „Bildkunstkritik“ zu autonomen Kunstformen erhebt.

Es gibt schon mehrere Arbeiten, die Schlegels Übersetzungspraxis – vor allem im Hinblick auf die Shakespeare-Übertragungen – analysieren. Lesenswert wird Beckers Kapitel über „Die Bedeutung der ‚poetischen Übersetzung‘ in Schlegels weltliterarischem Programm“ (Kap. 5) unter anderem dadurch, daß sie durch auf-

<sup>2</sup> In den *Briefen* entwirft Schlegel diese These, indem er die gemeinsame Entstehung der ersten Künste, der Poesie, der Musik und des Tanzes, in den natürlichen Anlagen des Menschen begründet. Erster Brief, 1795. A. W. Schlegel: *Sämtliche Werke*, hg. v. Böcking. Leipzig 1846-1847, Bd. VII, 103-104.

schlußreiche Schlegel-Zitate, die in Arbeiten zu ihm sonst nicht auftauchen, auf die theoretischen Überlegungen hinweist, die seine Übersetzungspraxis ständig begleitete. Schlegels Rezension von Johann Heinrich Voß' Homer-Übersetzung<sup>3</sup>, aus der Becker öfter zitiert, kann als Paradebeispiel für seine Auffassung vom Metier des Übersetzers gelten. Dieser Text macht deutlich, daß Schlegel das Übersetzen grundlegend als hermeneutisches Projekt verstanden wissen wollte. Der Übersetzer begibt sich in einen Dialog mit dem fremden Dichterwerk und dessen Epoche und muß bewußt darauf verzichten, nach einer vollständigen Identität zwischen Übersetzung und Original zu streben. Jede „poetische Übersetzung“ bleibt eine „unvollkommene Annäherung“.<sup>4</sup> Becker faßt zusammen: „Mit der Betonung des Vermittlungscharakters integriert er die literarische Übersetzung in ein Programm weltliterarischer Verständigung bzw. interkultureller Hermeneutik“ (112).

Im *Gemälde-Gespräch* und im Aufsatz *Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse*<sup>5</sup>, praktiziert A. W. Schlegel eine Bildkunstkritik, in der er sich sowohl von früheren Beispielen dieser Gattung (im *Gemälde-Gespräch* durch die Figur der Louise von Diderot) als auch von den Vorstellungen einer strikten Trennung der bildenden von den literarischen Künsten (Goethe

und Meyer in den *Propyläen*) distanziert. Becker interpretiert die beiden *Athenäums*-Texte als „Brücke“ zwischen den Vorlesungen in Jena und den Berliner Vorlesungen (120). Durch diese Texte wird klar, daß Schlegels semiotisches Sprachverständnis prinzipiell die Übertragbarkeit jeder Kunstform in jede andere impliziert. Die Sprache als ein System von Zeichen ist das Material, von dem jede Kunstproduktion lebt, und bürgt somit für die Einheitlichkeit aller Künste. Die Kunstrezeption entwickelt sich deshalb, auch wenn sie sich nicht darin erschöpft, zu einer potentiell unendlichen komparatistischen Tätigkeit (125). Einige Detailanalysen erläutern hier (Kap. 6) die frühromantische Umwertung der Landschaftsmalerei mit Ausblicken auf Klee, Cézanne und Van Gogh (128-136).

Vor dem 7. Kapitel, in dem Becker zu den Berliner Vorlesungen kommt, hätte man gern ein Kapitel zur Vorlesung als Schlegelscher Kunstgattung gelesen. In Kapitel 5 wurde die Vorlesung im Zusammenhang mit der Literaturkritik und der Übersetzung lediglich genannt: „Durch die gemeinsame vermittelnde Leistung von Literaturkritik, Übersetzung und Vorlesung konnte Schlegel nicht nur innerhalb Deutschlands das frühromantische bildungspolitische Ziel universaler Aneignung fremder und vergangener Kulturen verfolgen, sondern späte-

<sup>3</sup> *Homers Werke von Johann Heinrich Voß*. In: *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*, Nr. 262-267, 1796. A. W. Schlegel: *Sämtliche Werke*, hg. v. Böcking, Leipzig 1846-1847, Bd. X, 115-193. Hier sind auch die Anmerkungen zum zweiten (1801) und dritten Abdruck (1827) wiedergegeben.

<sup>4</sup> Ebd. 150.

<sup>5</sup> Beide im *Athenäum*, Bd. II.

stens in Wien erwies sich diese Trias auch als adäquates Medium, eine „Botschaft der deutschen Romantik an Europa“ (Körner) weiterzugeben“ (109). Wenn, wie Becker im 6. Kapitel hervorhebt, Schlegel in Berlin die Künste danach unterscheidet, ob sie im Medium einer „sichtbare[n]“ oder einer „hörbaren“ Sprache präsentiert werden (119), so ahnt man doch die Ansätze zu einer frühromantischen Theorie der mündlichen Vermittlung, die auch die frühromantischen Gattungen der Rede (Schleiermacher, Friedrich Schlegel) und des Gesprächs (Friedrich Schlegel u.a.) einbeziehen müsste. Wolfgang Frühwald hat darauf hingewiesen, daß A. W. Schlegel sich in seinen Berliner Vorlesungen einer „der romantischen Poesie eigentümlichen Distributionsform“, nämlich des „kommentierenden Autorvortrag[s], der mehr als die private Lektüre zur Verbreitung romantischer Wortkunst beigetragen hat“, bediente.<sup>6</sup> Mit Schlegels Berliner Vorträgen wird das Bild der Jena'schen Frühromantik als eines privaten Diskussionsklubs gegen das der Romantik als einer öffentlichen Angelegenheit ausgetauscht. Und die Frage liegt nahe, ob nicht eine Analyse des für Schlegel so charakteristischen Wechselbezugs zwischen Theorie und Praxis auch in bezug auf seine Rhetorik gewinnbringend wäre.

In Berlin (1801-1804) folgt schließlich die methodische und ge-

genständliche Erweiterung des Programmes einer „Naturgeschichte der Kunst“ bis hin zum Totalkonzept einer universalen Kunstlehre (Kap. 7-9). Becker betont den Zusammenhang zwischen den frühen Arbeiten und diesen drei großen Vorlesungsreihen, indem sie die poetologische Grundfrage nach der konstituierenden Funktion des Formalen als den „roten Faden“ (150) aufzeigt. Wenn für den Romantiker in Fragen Poetik das Primat des Formaspektes entscheidend bleibt, so ist seine Begründung dafür komplexer und umfassender, als sich die klassizistische Normativität der traditionellen Regelpoetiken hätte denken können. Schlegel argumentiert systematisch auf der Basis einer sprachphilosophischen (Ursprache als „Elementarpoesie“) und anthropologischen (jede Kunstproduktion rührt von der „freye[n] schaffende[n] Wirksamkeit der Phantasie“ her) Gedankenführung dafür, daß der Gebrauch von „Diction“, „Versbau“, „Bildlichkeit“ und „Wohlklang“ „aus dem Wesen der Poesie von innen hervorgeht“. Zugleich führt er historisch aus, wie die Genese der Dichtkunst zu allen Zeiten von genau diesen Elementen getragen wird.<sup>7</sup>

Aufschlußreich ist Schellings Kritik an den Vorlesungen, sie schienen „eher in die Rhetorik als in die Poetik zu gehören“. Schelling suchte „die Central-Idee von der Poesie vergebens“ (Brief an A. W. Schlegel,

<sup>6</sup> *Der Zwang zur Verständlichkeit*. August Wilhelm Schlegels Begründung romantischer Esoterik aus der Kritik rationalistischer Poetologie. In: S. Vietta (Hg.), *Die literarische Frühromantik*. Göttingen 1983, S. 129-148.

<sup>7</sup> August Wilhelm Schlegel: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hg. v. Behler in Zusammenarbeit mit F. Jolles. Paderborn 1989ff, Bd. 1. S. 393-394. In den folgenden Abschnitten wird mit der Abkürzung „KAV 1“ auf diesen Band hingewiesen.

21. Okt. 1802). Offensichtlich nahm er an Schlegels Ausrichtung auf Funktionalität Anstoß, d.h. daran, daß es dem Vortragenden grundsätzlich „um das wirklich Machbare einer neuen Dichtkunst“ (Becker 157) ging. Dabei war es vor allem der Einfluß von Schelling, der Schlegel dazu bewog, seine „Naturgeschichte der Kunst“ in Berlin um die entscheidende symboltheoretische Komponente zu erweitern. Nicht nur die einzelnen formalen Gestaltungsmittel werden als Symbole verstanden, sondern die Kunstgeschichte weist sich insgesamt als Geschichte des Symbolisierens aus. Die (Ur-) Sprache gilt als die erste, die Mythologie als die zweite „Symbolik des Universums“ (KAV 1, 393). Hier liegt die Verbindung zu Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* auf der Hand, worauf Becker auch kurz aufmerksam macht. Das Symbolisieren, das „Geheimnis der Dichtung“ (KAV 1, 251), hat für Schlegel nicht nur eine poetologische bzw. ästhetische Funktion, sondern bezeichnet den Modus des menschlichen Erkennens schlechthin. „Dichten“, meint er, „ist nichts anderes als ein ewiges symbolisieren“ (KAV 1, 249). Wenn dieser Prozeß fortgesetzt wird, entsteht als eine erweiterte Symbolik die Mythologie.

Da das menschliche Vermögen des Symbolisierens identisch ist mit dem Sprachvermögen überhaupt, sind folgerichtig die Mittel einer Erneuerung des Erkennens in den Möglichkeiten der Sprache zu suchen. Es gelingt Becker, diesen poetologischen Denkweg A. W. Schlegels so klar nachzuzeichnen, daß es nur konsequent scheint, wenn dieser Weg am Ende der ersten Vorlesungs-

reihe (1801-1802) in eine Theorie der Bildlichkeit mündet. Die „darstellende Anlage“ (KAV 1, 404) der Sprache soll wiederhergestellt werden. Schlegel intendiert eine Rückkehr zur „Anschaulichkeit, Belebtheit und Bildlichkeit“ der Ursprache (KAV 1, 404). Unter allen Mitteln hebt er die Metapher als die „schönste und für die Poesie wichtigste Art von Tropen“ (KAV 1, 410) hervor.

Den hohen Rang, den die Metapher in Schlegels Programm einer poetischen Revolution innehat, erlangt sie auf der Basis einer zum Teil neuen Bestimmung ihrer Substanz und Funktion. Er begnügt sich nicht, wie die aristotelische Tradition es getan hat, mit der Vorstellung, die Metapher bilde ein Analogon zu einer gemeinten Wirklichkeit, sondern bei ihm tritt das Bild an die Stelle der Sache, „wodurch also nicht mehr Ähnlichkeit, sondern völlige Gleichheit angedeutet wird“ (KAV 1, 410). Die Metapher ist nicht, wie die traditionelle Rhetorik lehrt, eine Substitution des ‚eigentlichen‘ Ausdrucks, sondern repräsentiert an sich „die große Wahrheit, daß eins alles und alles eins ist“ (KAV 1, 251).

Beckers Kapitel zur Symboltheorie in den Berliner Vorlesungen (Kap. 7) erlangt in ihrer Abhandlung ein besonderes Gewicht. In Berlin findet Schlegels Projekt einer „Naturgeschichte der Kunst“ seine reife Ausformung, und an seiner hier vorgelegten sprachphilosophisch fundierten Symboltheorie läßt sich seine Relevanz für den aktuellen literaturwissenschaftlichen Diskurs am besten nachweisen.

A. W. Schlegel zeigt sich in mehrfachem Sinn als ein Moderner: zum einen dadurch, daß er der Symbol-

sprache der modernen Literatur im Vergleich zur antiken ein weit größeres ästhetisches Potential zuschreibt. Die „Elementarpoesie“ der Ursprache kann zwar wegen ihres Bilderreichtums der Kunstpoesie einer neueren Zeit noch als Ideal und als Quelle dienen, aber in den dichterischen Produkten der nachantiken und romantischen Zeit werden die Tropen auf einem höheren Niveau wirksam. Zum anderen denkt Schlegel in mehreren Hinsichten literaturtheoretische Standpunkte einer späteren Moderne bzw. Postmoderne vor. Becker fügt in ihrem Abschnitt zur „Weiterwirkung und Aktualität“ (Einleitung) Schlegel in einige miteinander verwandte Traditionslinien ein, die sich bis in die jüngste Zeit fortgesetzt haben. Dabei prätendierte sie auf kein vollständiges Panorama – was natürlich auch im Rahmen eines einleitenden Kapitels undenkbar ist –, sondern möchte mit „skizzenhaften Hinweisen“ lediglich einen ersten Schritt zu einer Standortbestimmung Schlegels innerhalb der literaturkritischen und sprachphilosophischen Moderne tun. Allerdings wird durch die stichwortartige Kontextualisierung zu Beginn der Arbeit eine Erwartung geweckt, die Becker nur bedingt einlöst, wenn die vielen angeführten prominenten Namen im folgenden nur sehr sporadisch und dann häufig in die Fußnoten verwiesen erscheinen. Das Kapitel kommt zum Teil einer Ehrenrettung gleich und hat wohl vor allem darin seine Berechtigung, daß es A. W. Schlegel den Größen der westeuropäischen Moderne und Postmoderne an die Seite stellt. Becker geht so weit, daß sie von A. W. Schlegel als einem „Mitinitiator der Postmoderne“ (30) spricht.

In der Tradition „des primär formalen Kriteriums von Literarität“ (28) folgen nach Schlegel u.a. Jakobson, Hamburger und Genette, die alle mit Schlegel die Auffassung teilen, daß die Grundlage für eine Wesensbestimmung der Poesie in ihrem sprachlichen Medium zu suchen ist. Als Exponenten der grundsätzlich als Modernitätskritik angelegten Diskussion über die Auflösung des Repräsentationsmodelles führt Becker u.a. Nietzsche, Bergson, Adorno, Foucault und Derrida an. Zudem fällt auch im gegenwärtigen Semiotik-Diskurs Schlegel eine Rolle zu. Wenn er seine Symboltheorie vor allem als eine Theorie der Metaphorizität der Sprache konzipiert und auf den ursprünglichen Zeichencharakter der Sprache hinweist, greift er Aspekte von Vico und Rousseau auf und bereitet den Weg für so unterschiedliche Beiträge zur modernen Metapherntheorie wie z.B. die von Cassirer, Lévi-Strauss oder Blumenberg. Becker faßt zusammen: „Er bleibt der Aufklärung und damit der Moderne ebenso verpflichtet, wie er in seiner Aufklärungskritik und der Vernetzung verschiedenster Positionen postmodern anmutet“ (37).

Beckers Kritik an der deutschen Forschung zu A. W. Schlegel, sie zeichne sich durch einen zu hohen Grad an Spezialisierung aus (Vorwort), wirft eine höchst relevante Frage auf, die für zukünftige Arbeiten wesentlich bleibt: Diktiert das synthetisierende Einheitsdenken der Frühromantik eine entsprechende methodische Gesamtperspektive der Forschung oder bleibt die Vorstellung von einem methodischen Zusammenspiel von Linguistik, Philo-

sophie und Literaturwissenschaft (man hätte auch noch weitere Wissenschaftsgebiete anführen können) angesichts des heutigen Wissenstandes Utopie?

Das Kapitel, das Schlegels Quellen verarbeitet, ist ein beeindruckendes und aufschlußreiches Novum der A. W. Schlegel-Forschung und beweist exemplarisch die Ergiebigkeit einer methodischen Verknüpfung von mehreren Perspektiven. Zugleich hinterläßt dieses Kapitel die Frage, ob es dann nicht fruchtbar wäre, auch weitere Einflüsse, die auf Schlegels ästhetischen Ansatz eingewirkt haben, zu berücksichtigen. Wenn auch der jüngere Friedrich Schlegel das erste Gegenargument darstellen würde, so wäre es doch eine Überlegung wert, ob nicht A. W. Schlegels altphilologische Verankerung einen entscheidenden Grund für

die ihm eigene „abwägende Objektivität“ (Wellek) ausmacht. Seine überraschend scharfe Kritik an „Sankt Klopstock“, dem er ein „wahrhaft deutsches Ohr“<sup>8</sup> vorwirft, findet vielleicht in diesem Licht seine beste Erklärung. A. W. Schlegel ist der Romantiker, dem das Klassische ein Fundament der nüchternen Urbanität und der „abgeklärten Intellektualität“ (Becker 234) wird.

Insgesamt muß Claudia Becker angerechnet werden, daß sie sich nicht scheut, Fragen offen zu lassen, sondern im Gegenteil ihren Nachfolgern mehrere Desiderata anregend serviert. Nach ihrer für den gegenwärtigen Forschungsstand maßgebenden Abhandlung freut man sich auf künftige Arbeiten zu August Wilhelm Schlegel, die mit Sicherheit in vielen Hinsichten aus Beckers Ergebnissen Nutzen ziehen können.

<sup>8</sup> *Betrachtungen über Metrik. An Friedrich Schlegel.* A. W. Schlegel: *Sämtliche Werke*, hg. v. Böcking. Leipzig 1846-1847, Bd. VII, 157.



Jochen Hörisch

Der Romantiker Goethe  
Anmerkungen zu Boyles monumentaler Biographie

Der zweite Band von Boyles Goethe-Biographie ist just in time, nämlich im Goethe-Gedenkjahr 1999 erschienen – also zu Zeiten eines vielfach ironisierten Goethe-Rummels. Dennoch hat er keine Überdruß-Reaktionen ausgelöst. Weitgehend positiv bis enthusiastisch aufgenommen wurde der Band aus gutem Grund. Geht es doch um ein Werk, das nicht nur aus Anlaß von bündigen Gedenkjahren Aufmerksamkeit verdient, weil es in Äonen nicht untergehen kann: um Goethes Werk. Und geht es doch um ein Buch, das in freundlicher Unbescheidenheit aus seinem Anspruch kein Hehl macht – nämlich *das* Standardwerk zu Goethes Leben, Zeit und Werk zu sein. Angesichts einer nun wirklich unüberschaubaren Zahl von Büchern zu Goethes Leben und Werk von Gervinus und Bielschowski über Gundolf und Staiger bis zu Friedenthal und Conrady (um von Eisslers unvergleichlicher, weil radikal psychoanalytischer Biographie nicht zu schweigen) ist das ein mutiger, aber, um es sogleich zu sagen, kein ungerechtfertigter Anspruch. Der Anspruch ist schon äußerlich gerechtfertigt. Wer nämlich auch nur den zweiten Band der monumentalen Goethe-Biographie des in Cambridge lehrenden Germanisten Nicholas Boyle gründlich lesen will,

muß Zeit habern, viel Zeit und viel Geduld. Umfaßt er doch über tausend engbedruckte Seiten.

Rechnen wir nach! Die über tausend Seiten des zweiten Bandes gelten nur den 14 Jahren von 1790 bis 1803 – also einer Zeitspanne in Goethes Leben, die kaum so erfüllt war wie die, der sich der erste Band zugewandt hat. Für Goethes Frankfurter Kindheit und Jugend, für die Leipziger Studiensemester und die Straßburger Sturm-und-Drang-Zeit incl. *Werther* und *Götz*, für die große Lebenskrise des Junggenies und seinen überraschenden Gang nach Weimar, für die Staats- und Starkkarriere des ehemals jungen Wilden und seine Kaprizen wie die Harzreise im Winter, für den komplizierten Umbau seiner Persönlichkeitsstruktur mit Frau von Steins Hilfe und die neuwilde Zeit in Italien – für dieses bewegte Leben brauchte Boyle „nur“ die 885 Seiten des ersten Bandes. Der dritte und letzte Band seines gewaltigen Werkes liegt noch nicht vor. Aber er wird dreißig hochproduktive Altersjahre mit Werken wie *Die Wahlverwandtschaften*, *Wanderjahre*, *Faust II*, den *West-östlichen Divan* und *Dichtung und Wahrheit* zum Thema haben. Viel Glück – man darf aufrichtig gespannt sein!

Schon dieses simple Rechenexempel macht deutlich, daß Boyle über

starke Gründe verfügen muß, um den Mittelteil seiner Trilogie so stark anschwellen zu lassen. In abenteuerlichen Umständen von Goethes Leben zwischen 1790 und 1803 können diese Gründe nicht liegen. Goethe ist, aus Italien zurückkehrend, 40 Jahre alt, er lebt – mit der bedeutenden Ausnahme seiner Teilnahme am Feldzug gegen die französischen Revolutionstruppen, die Boyle hinreißend schildert – behaglich, seine Leibesfülle nimmt beträchtlich zu, wie die lästerlichen Zeitgenossen, aber auch der 1950 geborene und also mit dem von ihm dargestellten Goethe etwa gleichaltrige britische Biograph wiederholt feststellen, und der Geheimrat zieht sich weitgehend aus der aktiven Regierungsarbeit ins Privatleben mit der Geliebten Christiane Vulpius und dem Sohn August zurück.

Also: ein vergleichsweise behäbiger Lebensabschnitt. Aber, so Boyles erstes Argument, ein verhältnismäßig stabiles Leben in bemerkenswert bewegten Zeiten. Die welthistorischen Ereignisse von 1789 und ihre abgründigen Folgen haben in Goethe, aber eben nicht nur in Goethe einen hellwachen Zeitgenossen. Und so erklärt sich äußerst profan der Umfang dieses Bandes: Boyle behandelt tatsächlich den Dichter „in seiner Zeit“. Ziemlich genau die Hälfte seiner Darstellung hat nicht unmittelbar mit Goethe zu tun. Sondern eben mit seiner Zeit und seinen Zeitgenossen.

Man kann es höflich ausdrücken: Boyle schreibt leserfreundlich. Er erspart uns den Gang zu historischen oder philosophischen Lexika, weil er bemerkenswert ausführlich und mit großer Erzähllust und -kunst (der sich sein Übersetzer souverän ge-

wachsen zeigt) darstellt, welche Schlachten Napoleon wie geschlagen hat und was in Schillers *Maria Stuart* geschieht. Man kann es natürlich auch unhöflich ausdrücken: Boyle schreibt rücksichtsvoll auch für Halbgebildete, die zu Namen wie Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Schleiermacher, Tieck und Schlegel wohl einige Assoziationen haben, aber nicht eigentlich wissen, welche Denkmotive diese Köpfe eigentlich umgetrieben haben. Boyles Referate zu diesen und vielen anderen Namen sind durchweg konzise – aber naturgemäß nicht auf der Höhe und von der Prägnanz, die etwa den besessenen Schelling-, Hegel- oder Romantikenthusiasten kennzeichnet. Boyles Vorteil: er stellt die Zeitgenossen und ihre Werke so dar, wie Goethe sie rezipierte, verwendete und verwertete. Sein Buch ist in einem Maße kontextbezogen wie keine andere Goethebiographie zuvor. Diese Lust an der enzyklopädischen Ausschweifung ist ihre Schwäche und ihre Stärke.

Denn erst diese intensive Zuwendung zu den Konstellationen, Kontexten und Hintergründen von Goethes Werken macht deren Sonderstellung deutlich. Schon auf der ersten Seite bringt Boyle einen Hinweis, der ins Zentrum seiner Goethe-Charakterisierung zielt. Dort findet sich die lakonische Bemerkung: „Ich habe den Ausdruck ‚klassisch‘ zur Bezeichnung dessen, was Goethe in diesen Jahren schrieb, nicht nützlich gefunden“ (7). Das ist umso bemerkenswerter, als der zweite Band von Boyles Goethe-Biographie ja gerade den immer wieder als hochklassisch stilisierten Jahren der Freundschaft mit Schiller gilt. Boyle aber versteht

Goethe als denjenigen, der vom klassischen, wohl eher klassizistischen common sense des Glaubens an die Kraft des Guten, Wahren und Schönen abfällt und mit den frechen Köpfen unter den Romantikern wichtige Denkipulse teilt, wenn er im Guten (also im Moralsystem), im Wahren (also im Wissenschaftssystem) und im Schönen (also im Kunstsystem) schwer zu vereinende Eigenlogiken am Werke sieht.

Boyle entdeckt zwar nicht als erster, aber mit gelassen charmanter Hartnäckigkeit den Antiklassiker Goethe, der auf seltsame, irritierende, nicht eigentlich konsensfähige Motive und Themen fixiert ist. Ein Beispiel nur: Wilhelm Meister ist mit der tiefsinnigen, weil oberflächlichen Ausnahme von Philine auf Frauen fixiert, denen amazonenhafte Qualitäten eignen. Seine erste Liebe Mariane spielt bevorzugt Hosenrollen, Therese trägt eine Jägeruniform, Aurelie Männerkleidung, Mignon bittet darum, nicht nach Mann und Weib zu fragen, und Nathalie wird ausdrücklich als Amazone bezeichnet. WM/Wilhelm Meister/Weib, Mann: Goethes Fixierung auf androgyne und hermaphroditische Motive macht sich auch in den heute nur noch den beamteten Profis und wirklichen Goethekenmern bekannten Werken bemerkbar, die Boyle als die besten der eben nicht klassischen Periode Goethes kennzeichnet: die „überragende Dichtung“ (951) des Dramas *Die natürliche Tochter* und das noch weniger bekannte Gedicht der Wechselrede zwischen einem „Er“ und einer „Sie“, das Boyle als „eines der schönsten Gedichte Goethes“ (609) überhaupt kennzeichnet: *Der neue Pausias*: „Mit dem Reich-

tum seiner Themen, der subtilen Psychologie der Erzählung und der ungebrochenen glückhaften Stimmung ist *Der neue Pausias* eines der schönsten Gedichte Goethes; trotzdem ist es wenig bekannt. (...) der unerbittliche Formalismus der alternierenden Distichen hat gegen das Gedicht gesprochen und seine Struktur verdeckt. Sie sind jedoch für seinen bemerkenswerten Aspekt unabdingbar: das vollkommen gleichgewichtige Zusammenspiel der Männer- und Frauenstimme. Bei der Erzählung der Schlägerei spricht jeder nur von dem, was er vom anderen gesehen hat. Ein gewichtiger Grund dafür, dem Urteil August Wilhelm Schlegels, es sei *Der neue Pausias* ‚ein gefährlicher Nebenbuhler‘ für *Alexis und Dora*, nur zögernd zu folgen, könnte die leichte Aura von männlicher Wunscherfüllung sein, die die Figur der – privatim – unendlich geneigten Lehrmeisterin der Liebeskunst umgibt.“ (609)

An solchen Wertungen wird eher als an allen Ausführungen über Goethes Verhältnis zur französischen Revolution oder zu Goethes Kant-Rezeption deutlich, welchen hartnäckig gelassenen Neuansatz Boyle wagt. Boyle charakterisiert Goethe als den nach Zeit- und Rangordnung ersten unter den deutschen Romantikern – nicht nur, weil er ein neues Geschlechterdispositiv entwirft, sondern weil er, der Politikonservative, generell die Dekonstruktion alter Ordnungsschemata zulässt. Gelassen darf Boyles Neuansatz genannt werden, weil er auf die Radikalität verzichtet, die etwa die Goethe-Biographie des kürzlich verstorbenen amerikanischen Psychoanalytikers Kurt R. Eissler kennzeichnet. Wo

Eissler den buchstäblich verrückten Fixierungen Goethes nachgeht, bleibt Boyle bei der zurückhaltenden und doch eindringlichen Rhetorik, die nicht behauptet, sondern nahelegt und zu denken gibt. Konkret: wo Eissler die unübersehbare Inzestmotivik der Goethe-Werke (über das Geschwister-Drama, Iphigenie und Orest bis zum Inzestprodukt Mignon) eindringlich mit Goethes Fixierung auf seine frühverstorbene Schwester Cornelia erklärt, wo Eissler sich zu so großartigen Absonderlichkeiten hinreißt wie zu der Behauptung, Frauen, die Goethe in einer gewissen Lebensphase faszinierten, müßten die Initialen CvS tragen: Cornelia von Schlosser, Corona von Schröter, Charlotte von Stein – da bleibt Boyle britisch gelassen. Er macht Andeutungen über Goethes bisexuelle Neigungen, breitet Material aus, insinuiert auch mal galant, aber bleibt das, was zu sein einen heilig nüchternen Biographen auszeichnet: ein glücklicher Positivist.

Die Faszination, die von dieser in ihr Thema verliebten Biographie ausgeht, liegt in diesem Positivismus. Boyle liest Goethe, als gäbe es nur Quellen und keine Sekundärliteratur. Und da die Forschungsliteratur zu Goethe zu gut achtzig Prozent nachweislich die Aufgabe erfüllte, Goethes Werke zu mortifizieren, ihre Skandale und unklassischen Absonderlichkeiten interpretatorisch abzutreiben, ja unlesbar zu machen und also Goethe zum Totemtier des deutschen Bildungsbürgertums zu machen, kann es ihm mit eleganter Nonchalance gelingen, ein ungewöhnliches Goethebild zu zeichnen. Die kleinen Schwächen seines Werkes liegen naturgemäß darin, daß er die allenfalls 10 Prozent wirklich

aufregender Literatur zu Goethe nicht eigentlich rezipiert. Auch hier nur zwei Beispiele: Goethes Kant-Rezeption spielt bei Boyle aus gutem Grund eine entscheidende Rolle. War sie doch kaum schwächer als die der Romantiker und jedenfalls deutlich intensiver als gängiger Weise angenommen wird. Und teilt sie doch Kants Grundgestus: zu wissen, daß wir nicht wissen können, wie es eigentlich bzw. an sich um Gott und die Welt bestellt ist. Am farbigen Abglanz bzw. an Konstruktionen haben wir das Leben. Wie intensiv und mit welchen Akzentsetzungen, genauer: Anstreichungen an seinen Kantbüchern Goethe die kritische Philosophie rezipiert hat, eben dies aber haben Untersuchungen Geza von Molnárs akribischer und klarer gezeigt als Boyle.

Das zweite Beispiel: wie intensiv Goethe sich mit Fragen der Nationalökonomie beschäftigt hat, wie durchschlagend diese Beschäftigung für den Wilhelm-Meister-Roman und das Faust-Drama war, haben u.a. die Arbeiten von Binswanger, Engelhardt und Schlaffer klargestellt. Daß Goethe zu den ersten deutschen Lesern des grundstürzenden Werkes von Adam Smith über *The Wealth of Nations* gehörte, kommt in Boyles Darstellung nicht vor. Der britische Germanist mit dem erfrischenden Blick auf Goethe, der nicht deutschbildungsbürgerlich programmiert ist, bemerkt zwar die aufregenden Dimensionen der Mephisto-Gestalt. Der betritt die Bühne und stellt sich sogleich mit einem „Rätselwort“ vor. Er sei „ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.“ Das ist in eine Kultur, die deutsche nämlich, hineingesprochen, die sich von anderen Kulturen

durch selbstbewußte Betonung ihrer eigenen Moralität absetzen wollte.

Franzosen galten (und gelten?) als frivol-oberflächlich, Italiener als geußüchtig-unzuverlässig und Engländer als obskur-perfid. Deutsche aber nahmen sich selbst gerne als aufrecht, gut und ordentlich wahr. Deutsche machen beflissen ihre moralischen Hausaufgaben. Gerade ihnen aber mutet Goethe eine unordentliche, nämlich dialektische Überlegung zu: der Mephisto-Satz vom bösen Wollen, das das Gute schaffe, schreit ja geradezu nach seiner Umkehrung. Und die lautet: der penetrante Wille, dem Guten zu dienen, kann üble Konsequenzen haben. Denn der, der sich selbst als „gut“ und gutwillig bezeichnet, muß sich dazu von den Bösen absetzen und sie bekämpfen. Eine Entgegensetzung, die, wie schnell ersichtlich, üble Effekte freisetzen kann. Boyle macht immerhin darauf aufmerksam, daß Goethe hier ein Denkmotiv aufnimmt, das Milton in seinem Epos vom *Paradise lost* ausgestaltet hat. Dort ruft Satan aus: „Evil be thou my good!“ (zit. 936) Natürlich ist auch Miltons Zeile nicht originär. Sie referiert auf den Römerbrief 3,8: „Lasset uns Übles tun, auf daß Gutes daraus komme“.

Daß Mephistos Worte zugleich nichts anderes sind als die bündige poetische Übersetzung der profanen Grund-Einsicht von Adam Smith ins Deutsche, bezeugt Goethes intellektuelle und stilistische Überlegenheit gegenüber seinen fundamentalphilosophischen, auf Grundsatzsuche befindlichen deutschen Zeitgenossen. Boyle ist der Lösung des mephistophelischen Rätselworts nahe, aber eben nur nahe. Daß „private vices“,

also persönliche Laster wie Egoismus, Gewinnstreben und Geiz zu „public benefits“ werden können, also zum Wohl der Allgemeinheit beitragen, war schon der Kernsatz von Mandevilles Bienenfabel und eben auch der Kernsatz des Nationalökonom, dessen Hauptwerk *The Wealth of Nations* 1776 und also in dem Jahr publiziert wurde, in dem Goethe in Weimar Minister wurde (alsbald auch Finanzminister!). Goethe zählte zu den ersten deutschen Lesern dieses Werkes. Viele seiner intellektuellen Zeitgenossen zogen es hingegen vor, unter den Theoretikern nur Philosophen wie Kant, Fichte und Schelling zu lesen. Auch hier eine Affinität zwischen den Romantikern und Goethe: ihnen schwant, daß der schnöde Mammon mehr Prägekraft haben könne als die eben gar nicht so reine Vernunft. Nicht umsonst läßt Goethe Faust darüber stöhnen, daß er genug Theologie und Philosophie studiert habe. Und er läßt ihn zu Beginn vom Faust II zusammen mit Mephisto Finanzminister am kaiserlichen Hofe werden ...

Boyle wagt sich aus den üblichen Bahnen heraus – und bleibt letztlich doch bei den tradierten Koordinaten. Auf den zweitausend Seiten seiner bislang vorliegenden Goethe-Biographie kommen Kant und Schelling, Hölderlin und Hegel (um von Leibniz zu schweigen, dessen Einfluß auf deutsche Mentalitätsstrukturen, die Goethes incl., Boyle seltsam überschätzt) hundertfach vor. Adam Smith aber wird nur zweimal erwähnt – und dann mit seinen im engeren Sinne moralphilosophischen Publikationen. Aber Boyle verschiebt die tradierten Koordinaten. Sein zweiter Band endet mit einer

überraschenden, weil ungewöhnlichen, aber eben auch überraschend produktiven Parallelektüre von Goethes Drama *Die natürliche Tochter* und Hölderlins *Patmos-Hymne*. „Die Revolution war für Hölderlin das entscheidende öffentliche Ereignis seines Lebens; die Enttäuschung der von ihm und seiner Generation in sie gesetzten Hoffnungen auf die Herstellung der menschlichen Ganzheit war eine der Quellen seiner reifen Dichtung. Für Goethe hatte die Revolution fast die entgegengesetzte Bedeutung, als Zerstörerin der Hoffnungen, die er vorher gehegt hatte, und der Grundlagen, auf denen er die Ganzheit seines Lebens und seiner Kunst zu errichten gedachte. Doch der Geist der Zeit, der ihrer beider Schicksal schon weit voneinander entfernt hatte, vereinigte 1803 die zwei größten Dichter Deutschlands ohne ihr Wissen in der gemeinsamen Anstrengung, die Zeichen der Zeit zu lesen. (...) Am Ende von *Patmos* überläßt es Hölderlin ‚deutschem Gesang‘, einen Weg durch die Zukunft weihevoller Entbehrung zu bahnen. Am Ende der *Natürlichen Tochter* tritt Eugenie in eine heilige Dunkelheit, in welcher die einzige Aussicht auf Licht ihre Hoffnung auf die glorreiche Heimholung durch die Entdeckung seines Gedichts ist, und es ist nicht wahrscheinlich, daß irgendein zweites Stück ein grundsätzlich anderes Ende gehabt hätte.“ (968)

Daß der Geist nur dann bei sich selbst ist, wenn er sich seinem Ursprung entfernt hat, belegt auch Boyles Biographie. Spannend ist sie all ihrer epischen Breite zum Trotz zu

lesen – auch deshalb, weil sie die Kunst der kleinen Seitenbemerkung beherrscht. In ihr finden sich lakonische Sätze wie diese: „Der undurchsichtige Friedrich Gentz ... fand einen Abend bei Goethe, in Gesellschaft Herders, Schillers und Wielands „froid, et presque insipide / frostig fast öde“ (was er zweifellos war, verglichen mit den flotten Dreiem, denen er in Gesellschaft Wilhelm von Humboldts und mancher Schönen von der Straße zu frönen pflegte).“ (881f.)

Das Leben in Weimar mag so aufregend nicht gewesen sein wie das in Berlin. In Metropolen wie London oder Paris hat Goethe sich nie aufgehalten. Rom ist die eine bedeutende Ausnahme, die diesem Leben das Maß an äußerer Exzentrizität gegeben hat, das es brauchte, um den fremden Blick auf die eigene Kultur zu werfen. Boyle schildert Goethe als das Paradox des Außenseiters, der es für einige Zeit verstanden hat, zum Zentrum zu werden. Der Preis dieser Paradoxie ist hoch – er heißt: systematische Mißverständnisse. Boyles Biographie ist ein Stück Freilegungsarbeit. Sie will die durchschlagende Wirkungslosigkeit nicht eines, sondern des deutschen Klassikers, der keiner war, wenn nicht beenden, so doch namhaft machen. Das ist ihr geglückt.

Nicholas Boyle: Goethe – Der Dichter in seiner Zeit –

Bd. I: 1749-1790 / Bd. II: 1791-1803. Aus dem Englischen von Holger Fliessbach. München (C.H. Beck) 1995 bzw. 1999 (885 bzw. 1115 Seiten, je 88 DM)

## Martin Bondeli

### Hegel, F. Schlegel und der Kampf um den richtig erneuerten echten Skeptizismus. Zu Klaus Viewegs „Philosophie des Remis“

Will man verstehen, wie Hegel zu seiner Jenaer Identitätsphilosophie gekommen ist, muss man sich intensiv sowohl mit seiner vorausgegangenen Aneignung und Kritik der Philosophie Kants als auch mit seiner Rezeption Spinozas, Jacobis und des Neuplatonismus befassen. Lassen sich Hegels Denkschritte in der Periode vor seiner Dozentenlaufbahn aufgrund der heutigen Quellenlage des öfteren auch nur vage erschließen, so ist doch ziemlich offensichtlich, mit welcher von Schelling mitinspirierten philosophischen Linieneinführung er zu Beginn der Jenaer Jahre an die philosophische Öffentlichkeit tritt. In der Absicht, Freiheit und Vereinigung gemeinsam auf den Begriff zu bringen und in ein postkantisches System einzufalten, verbindet sich in Hegels Denkgebäude ein die unmittelbare, dingliche und atomisierte Welt verschmähender Subjektivitätsgedanke kantischer und fichtescher Herkunft einerseits mit einem naturphilosophischen Konzept

andererseits, das sich vornehmlich durch Elemente eines am Vorbild Giordano Brunos orientierten dynamischen Spinozismus sowie einer wissenschaftsphilosophisch geläuterten *docta ignorantia* auszeichnet. In älteren und neueren Beiträgen zum Jenaer Hegel ist mehr im Sinne einer Ergänzung denn eines Einspruchs gegen diese Ansicht gelegentlich darauf aufmerksam gemacht worden, dass für die Genese von Hegels Denken auch die Beschäftigung mit dem Skeptizismus eine tragende Rolle gespielt haben dürfte.<sup>1</sup> Dafür gibt es in der Tat gute Gründe. Hegels *Skeptizismus-Aufsatz* von 1802<sup>2</sup> deutet auf eine mehrere Jahre zuvor beginnende Selbstverortung in dieser philosophischen Tradition. Zudem kommt es nicht von ungefähr, dass er die in der Einleitung seines finalen Werkes der Jenaer Jahre referierte Methode der Wissensbegründung mit der Bezeichnung „sich vollbringender Skeptizismus“<sup>3</sup> versieht. Dabei liegt es nahe, dass die skeptizistischen Im-

<sup>1</sup> Siehe dazu vor allem die diversen Aufsätze in H.F. Fulda, R.-P. Horstmann (Hrsg.), *Skeptizismus und spekulatives Denken in der Philosophie Hegels*, Stuttgart 1996.

<sup>2</sup> *Verhältnis des Skeptizismus zur Philosophie. Darstellung seiner verschiedenen Modifikationen und Vergleichung des neuesten mit dem alten*. In: *Kritisches Journal der Philosophie*, hg. v. F.W. J. Schelling und G.W.F. Hegel. Tübingen 1802/03, 1. Band, 2. Stück.

<sup>3</sup> Vgl. *Phänomenologie des Geistes*. Hrsg. von H.F. Wessels und H. Clairmont. Hamburg 1988. 61

pulse, die in Hegels Jenaer Denkgebäude ihre Wirkung hinterlassen haben, vorderhand mit „dialektischen“ Grundstrukturen von Negativität, Antinomie, Widerspruch und Relation in Zusammenhang stehen. Nicht nur Kants kosmologische Antinomien, nicht nur die von den Neuplatonikern ausgebildete negative Dialektik im Gewande der negativen Theologie (einschließlich des Bemühens, in der Denkfigur der *coincidentia oppositorum* eine legitime Überwindung des Satzes des verbotenen Widerspruchs kenntlich zu machen) haben Hegel bei der Generierung dieser Grundstrukturen eine Zeit lang Modell gestanden. Vielmehr ist auch die von vielen Skeptikern exponierte nihilistische Denkhaltung eines radikalen, endlichen Sinnes- und Denkbestimmungen vernichtenden Zweifels und das ur-skeptizistische Prinzip der *Isosthenie*, d.h. das die Enthaltung (*Epoché*) aufnötigende Wissen um die Gleichgültigkeit von Satz und Gegensatz, offenkundig zu Kronzeugen seines Widerspruchsdenkens geworden.

Mit der jüngst erschienenen Studie „Philosophie des Remis“<sup>4</sup> hat sich Klaus Vieweg der bis anhin in Einzelaspekten behandelten Auseinandersetzung Hegels mit dem Skeptizismus in einem größeren Rahmen und in konzentrierter Form angenommen. Von der Relevanz dieser Auseinandersetzung für die Genese und Fortentwicklung von Hegels Jenaer Denken überzeugt, beleuchtet

er zum einen bisher ungenügend beachtete skeptizistische Kontexte, die für Hegel in Tübingen, Bern und Frankfurt bedeutsam gewesen sein dürften, und legt zum anderen dar, welcher Typus von Skeptizismus für Hegels eigenes Denken bedeutsam geworden ist und welchen Typus er immer auch perhorresziert hat. Unter den diversen Anregern, die in Hegels Denkweg *sub specie scepticismi* in Erscheinung treten, ist, wie Vieweg ferner aufzuhellen unternimmt, dem in Hegel-Arbeiten gemeinhin eher stiefmütterlich behandelten Friedrich Schlegel der Part des kongenialen, wenn auch leider doch wiederum hinter die gemeinsam erreichten skeptizistischen Standards zurückfallenden Mitstreiters vorbehalten. Schlegel gelangte, wie der Autor aufweist, nicht nur zu einem ähnlichen Urteil über edlen und unedlen Skeptizismus wie Hegel. Mit seiner Auslegung des Skeptizismus im Lichte der ironischen Wechselbewegung von Selbstzerstörung und Selbstkonstruktion begleitete er den großen Philosophen auch ein Stück weit auf dem Weg zu einem philosophischen System, dessen Bewegung im und zum spekulativen Begriff sich erklärtermaßen durch Negation und Affirmation reflexiver Denkbestimmungen zu vollziehen hat. Dass Vieweg Schlegel in der Skizzierung von Hegels „skeptizistischer“ Denkfaltung zu einer herausragenden Figur macht, ist freilich nicht allein durch die darzustellende Sache bedingt. Ein Grund hierfür liegt auch in

<sup>4</sup> Klaus Vieweg: *Philosophie des Remis. Der junge Hegel und das „Gespenst des Skeptizismus“*. Wilhelm Fink Verlag, München 1999, Jena-sophia, Band 4, 267 Seiten. (Die im vorliegenden Text in Klammern gesetzten Ziffern beziehen sich auf diesen Band).



der Entstehungsgeschichte des dem Andenken an Ernst Behler gewidmeten Bandes. Wie Vieweg auf den ersten Seiten erwähnt, entstand zunächst der Plan, die Thematik zweiteilig abzuhandeln. Der Autor beabsichtigte, ein Hauptkapitel zu Hegels Skeptizismus zu verfassen, das der berühmte Schlegel-Kenner mit einem zweiten Kapitel zu den entsprechenden Ansichten Schlegels ergänzen bzw. kontrastieren sollte. Behlers unerwarteter Tod durchkreuzte diesen Plan. Auf sich allein gestellt, integrierte Vieweg die ihm aus den Gesprächen mit Behler bekannten Resultate zu Schlegels Skeptizismusauffassung in seine Hegel-Entwürfe, wohlwissend, dass er damit zwar nicht den Standpunkt des vorgesehenen Koautors wiedergeben, aber doch wenigstens in dessen Sinn handeln konnte.

Hegels Denken der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts ist nicht wie jenes Fichtes und Schellings durch die markante anti-skeptizistische Verteidigung des neuen, durch Kant gelegten Fundamentes der Philosophie bestimmt. Im Unterschied zu Reinhold, Fichte und Schelling schwingt sich Hegel nicht zur Grundsatzphilosophie auf<sup>5</sup> und erlebt deshalb auch keine vorübergehende Erschütterung durch die Einwände der nachkantischen Skeptiker G.E. Schulze und Maimon. Hegel ist vornehmlich Beobachter dieser Denkbewegung, lässt sie auf sich wirken und gelangt so – ganz antiker Skeptiker – erst nach längerer, reiflicher Überlegung und Urteilsenthaltung zu einem Er-

gebnis. Wie Vieweg in einem ersten thematischen Hauptteil aufweist, gibt es für den Hegel der 90er Jahre zudem in Sachen Skeptizismus mehr als nur die berühmten Fehden der postkantischen Systemkonstrukteure mit Schulze und Maimon zu registrieren. Man darf nachgerade behaupten, dass das Thema der Skepsis seit Anfang der 90er Jahre in der Luft liegt.

In den Tübinger Jahren Hegels sind es, wie Vieweg ausleuchtet, besonders die Lehrer Flatt und Abel sowie der Repetent Diez, welche in Debatten über den Skeptizismus verwickelt sind (42ff, 59ff). Dabei ist es offenkundig Flatt, der mit seinem, im Rückgriff auf die pyrrhonische Skepsis des Sextus Empiricus gewonnenen, Skeptizismusverständnis eine Spur legt, welcher Hegel und andere Absolventen des Tübinger Stiftes folgen. Aufgrund der durch Jacobi, Tennemann, Jakob und andere beförderten Hume-Renaissance in Deutschland wird Hegel darüber hinaus sowohl mit der „Absolutheits-skepsis“ (das Absolute kann nicht gewusst, sondern nur geglaubt oder postuliert werden) als auch mit jener folgenreichen philosophischen Strömung vertraut, die dem spekulativen Standpunkt in der Linie Reinholds, Fichtes und Schellings als Amalgamation von dogmatischem Common-sense-Realismus und Skeptizismus in bezug auf den über die Grenzen sinnlicher und logischer Tatsachen hinausgehenden Bereich des Denkens erscheint. Vieweg verweist in dieser Sache wiederholt auf die nicht wenig

<sup>5</sup> Zu Hegels eigenwilliger vor-Jenaer Denkentwicklung vgl. M. Bondeli: *Der Kantianismus des jungen Hegel*. Hamburg 1997, Kapitel VI.

einflussreiche deutsche Rezeption dieser zentral bei Thomas Reid anhebenden Strömung (51ff, 64ff, 71ff). Während Hegel bis zum Ende der Frankfurter Periode einer Absolutheitsskepsis im Stile Kants und Jacobi selber nahe steht, ist seine mit Fichte und Schelling geteilte Distanzierung vom dogmatischen Skeptizismus bzw. skeptizistischen Dogmatismus, welcher die Philosophie des Absoluten auf der Basis einer Philosophie der „Tatsachen des Bewusstseins“ bekämpft, schon früher manifest. Hegel wendet sich dabei nicht nur gegen den Common-sense-Realismus oder Empirismus. In der Meinung, dass es hiermit eine verkappte Form desselben zu attackieren gilt, folgt er auch Fichtes und Schellings Kritik an Reinholds Annahme, der zufolge das erste Prinzip des postkantischen Systems das Vorstellungsvermögen bzw. die „Tatsache des Bewusstseins“ ist. Bedeutsame Anregungen kann Hegel schließlich von klassifikatorischen Unterscheidungen empfangen, die in damaligen Monographien zur Geschichte des Skeptizismus hervortreten. Carl Friedrich Stäudlin, ein Tübinger Kollege Hegels, verfasst 1794 sein Werk *Geschichte und Geist des Skeptizismus*, in welchem die für Hegel wegweisende Unterscheidung von altem, echtem Skeptizismus (Pyrrhonismus) und neuem, uneigentlichem Skeptizismus (als dessen typischer Vertreter G.E. Schulze gilt) statuiert wird (68 ff). Sowohl in einer Hegel bekannten Schrift des Berner Gelehrten Emanuel M. Zeender, die Vieweg erfreuli-

cherweise durch neue Interpretationsfacetten bereichert (76ff)<sup>6</sup>, als auch in einem Aufsatz von Hegels späterem Freund Niethammer (100ff) wird diese Unterscheidung bekräftigt und vor dem neueren Skeptizismus als der großen Gefahr für die friedensstiftende kantische Philosophie oder auch als der Krankheit des aktuellen Zeitgeistes gewarnt. Diese Bewertung kehrt in Hegels *Skeptizismus-Aufsatz* und in *Glauben und Wissen* vor anderem Hintergrund wieder. Der neuere Skeptizismus, worunter Hegel einerseits die Absolutheitsskepsis (Jacobi, Kant, Fichte), andererseits die genannte Amalgamation aus Dogmatismus und Skeptizismus (Reinhold, G.E. Schulze, Krug u.a.) subsumieren wird, gilt dort als Zerfallsform des guten alten pyrrhonischen Skeptizismus.

Entscheidend für Hegels Vertiefung seines Verständnisses des echten Skeptizismus ist, worauf Vieweg nachdrücklich hinweist (83ff), die – folgt man Rosenkranz<sup>7</sup> – offenbar in den Frankfurter Jahren beginnende „Parallel-Lektüre“ von Platon und Sextus Empiricus. Der radikale Skeptizismus von Sextus, auf dessen Grundlage dem konsequent Philosophierenden nicht nur Hören und Sehen, sondern auch jede logische Denkbestimmung vergehen soll, wird von Hegel im Hinblick auf seine eigene systemorientierte Auffassung einer negativen Seite der Dialektik ebenso geschätzt wie die aus Platons *Parmenides* herauslesbare Methode einer Auflösung aller Bestimmtheit angesichts des Versuchs,

<sup>6</sup> Dazu bisher v.a. L. Hasler: *Aus Hegels philosophischer Berner Zeit*. In: *Hegel-Studien* 11 (1976), 205-211.

<sup>7</sup> Vgl. K. Rosenkranz: *G.W.F. Hegels Leben*. Berlin 1844, 100.

das Eine schlechthin denken zu wollen. Darüber hinaus werden das Isostenie-Prinzip und der Epoché-Gedanke des Sextus, die Hegel weniger in den Horizont des Aporetischen, Fatalistischen rückt als im Lichte einer durch Urteils-Enthaltung (Urteils-Überwindung?) und Abstraktion von einzelnen Denkbestimmungen erreichten Freiheit interpretiert (144), fortan zum eigenen Instrumentarium dialektischen Denkens geschlagen. Bei dieser Vorgehensweise versteht sich, dass Hegel sich nicht auf die Polemik gegen den uneigentlichen Skeptizismus beschränken kann, sondern auch den echten Skeptizismus zu überwinden hat, zumal die positive Seite des dialektischen Systems eine erneute Konstruktion des zum Ideal der Ganzheit hinprozessierenden Endlichen aus dem Unendlichen erforderlich macht. Für diese Konstruktionsaufgabe der Dialektik reicht deshalb weder das Vorbild des alten skeptizistischen Isostenie-Gedankens aus noch die reflektierte skeptizistische Idee einer Selbstvernichtung des Skeptizismus via Skepsis der Skepsis. Es bedarf, wie Vieweg vor allem bei der Kritik Hegels an Schlegel kenntlich macht, eines systembildenden Gegenprinzips zum Skeptizismus. Allerdings gehören zu diesem Gegenprinzip m. E. nicht nur die von Vieweg da und dort (z. B. 146, 155) erwähnten Strukturen der Negativität (doppelte Negation) und der Einheit von Einheit und Andersheit. Dazu gehören auch Strukturen der Konstruktion und Auflösung eines antinomischen Widerspruchs bestimmten Typs, welche die skeptizistische Konfiguration von These und Gegenthese, das Remis, zugleich als ein

Übergehen und Fortschreiten von Bestimmungen begreiflich machen, sowie Strukturen des Totalisierens dieser Bestimmungen nach dem Vorbild des teleologischen Verhältnisses von Ganzheit und Teilen.

Hegels *Skeptizismus-Aufsatz* und dessen prospektive Bedeutung für sein Denken auf dem Weg zur „*Phänomenologie des Geistes*“ werden in einem zweiten thematischen Hauptteil der Studie behandelt. Eigens im Blick auf den *Skeptizismus-Aufsatz* geht Vieweg zunächst einer Reihe weiterer, von Hegel zum Teil erwähnter Quellen des „echten“ Skeptizismus nach und zeigt dabei auf, dass diese Quellen sich ganz in den Rahmen der bisher erörterten Aneignung Platons und Sextus' durch den negativen Dialektiker Hegel einfügen. Als besonders informativ erweist sich, dass Vieweg sich auch auf die Sextus ergänzenden Tropen des Aenesidemus und Agrippa einlässt (144 ff.) Der dritte Tropus des Agrippa beispielsweise behandelt das Prinzip der Relativität aller Bestimmungen, welches Hegel mit seiner Denkfigur der Einheit von Einheit und Andersheit überwinden möchte. Viel Platz räumt Vieweg sodann dem eigentlichen ideologischen Disput ein. Der *Skeptizismus-Aufsatz* ist nicht nur ein Dokument, das Einblick in Hegels Hochschätzung der alten Skeptiker und in die Genese der negativen Seite seiner Dialektik gewährt, es ist auch eines unter mehreren Zeugnissen von Hegels damaligem erbitterten Streit gegen alle Strömungen, welche das spekulative Niveau des Schelling-Hegelschen Philosophierens nicht erreichen. Wie andernorts das eigene, richtige Verständnis der „Identität“ gegen alle

„dualistischen“ Fehldeutungen, wird an dieser Stelle der eigene Standpunkt der gelungenen Erneuerung des alten Skeptizismus gegen allerlei Formen von misslungenem Skeptizismus geltend gemacht. Im Vordergrund steht die Abrechnung mit dem Hauptexponenten dieses Pseudo-Skeptizismus, mit G.E. Schulze, genauer: mit dessen aktuellster skeptizistischer Positionierung in der „Kritik der theoretischen Philosophie“ von 1801. Und so kommt es denn in Hegels *Skeptizismus-Aufsatz* zu einer Art Neuauflage von Fichtes *Aenesidemus-Rezension* von 1794. Schulze – dessen Lehre, wie Vieweg in einem abschließenden Abschnitt darlegt (234-250), durch das Agieren des Jenaer Adjunkten J.F.E. Kirsten auch an Hegels Wirkungsstätte präsent war – muss auf dem weiteren Weg der Identitätsphilosophie unbedingt nochmals, und diesmal auf dem eigenen Terrain des Skeptizismus, überwunden werden. In bezug auf die inhaltliche Interpretation von Hegels Aufsatz stellt Vieweg die Kritik am Common-sense-Realismus in den Mittelpunkt. Schulze, so Vieweg, ist in Hegels Augen gleichsam die neueste deutsche Ausgeburt von Reid. Er geht von versichernden Unmittelbarkeiten aus, glaubt vor allem an die in der sinnlichen Wahrnehmung verankerten Tatsachen des Bewusstseins und vertritt erkenntnistheoretisch einen naiven Realismus. Auf dieser dogmatischen Basis errichtet er einen Skeptizismus gegen alles, was nicht als Tatsache niet-

und nagelfest zu machen ist – mithin ein wahrhaftes „Gespenst des Skeptizismus“. Dieser des echten Aenesidemus höchst unwürdige Skeptizismus wird, wie Vieweg weiter erörtert, von Hegel überdies in all seinen negativen moralischen und politischen Folgen gerügt. Das den Freiheitseffekt evozierende Wissen der Alten um die gleiche Gültigkeit entgegengesetzter Sätze wird bei den Neuen zu einer fatalen Gleichgültigkeit angesichts des Nichtwissens des Absoluten. Das besonnene, freie politische Handeln der Alten steht einer Apragmosyne der Neuen entgegen.

Nach der Betrachtung der Repliken Schulzes auf Hegels *Skeptizismus-Aufsatz* geht Vieweg schließlich der Frage nach, welche Bedeutung der Auseinandersetzung mit Schulze für Hegels weitere Entwicklung zur „*Phänomenologie des Geistes*“, insbesondere zum dortigen Verständnis der Wissensbegründung im Geiste eines sich vollbringenden Skeptizismus, zugemessen werden darf. In Abhebung von K.R. Meist<sup>8</sup>, der in jüngerer Zeit die These verfochten hat, Hegel sei von Schulzes Replik dahingehend angeregt worden, dass er dessen Kritik an Schellings Übertrieben gegen die Reflexion exponierter Auffassung des Absoluten als *indifferentem Einen* übernommen und am Ende gegen seinen einstigen identitätsphilosophischen Mitstreiter gewandt habe, ist Vieweg der Ansicht, es sei bestenfalls ein Einfluss derart zu konstatieren, dass Hegel in seiner bestehenden negativen Haltung be-

<sup>8</sup> Vgl. K.R. Meist: „*Sich vollbringender Skeptizismus*“. G.E. Schulzes Replik auf Hegel und Schelling. In: W. Jaeschke (Hrsg.): *Der Streit um die Gestalt einer Ersten Philosophie (1799-1807)*. Hamburg 1993, 192-230.

stärkt worden sei. Die Wirkung des neueren Skeptizismus lässt sich für Vieweg mit anderen Worten an der Vehemenz ablesen, mit der Hegel in den ersten beiden Kapiteln seines finalen Jenaer Werkes das natürliche Bewusstsein, das Wahrheit in sinnlicher Gewissheit und Wahrnehmung *erblickt*, der Unwahrheit überführt (209ff, 221ff, 237ff).

Viewegs kenntnisreiche Darstellung von Hegels Jenaer Querelen mit dem neuen Skeptizismus ist insgesamt überzeugend. In einigen Punkten wünschte man sich vielleicht eine etwas größere Distanz des engagierten Hegel-Interpreten zu Hegels eigenen Ansichten. Denn dessen Vorgehen ist ja gleichfalls nicht immer über alle Zweifel erhaben. In der Periode des *Skeptizismus-Aufsatzes* neigt Hegel dazu, den echten Skeptizismus nicht nur in seinen klassischen (pyrrhonischen) Formen, sondern wie angedeutet auch dort aufzuspüren, wo skeptizistische Figuren als Teilaspekte innerhalb philosophischer Lehren auftreten. Dies führt in einigen Fällen zu einer übertriebenen Ausweitung des Terminus „Skeptiker“. So wird beispielsweise Spinoza aufgrund des Umstandes, dass sich in seiner Lehre das Verhältnis von unendlicher Substanz und endlichen Modi als *Antinomie* von Selbst- und Fremdaffektion auslegen lässt<sup>9</sup>, von Hegel zu einem Skeptiker derart erhoben, dass der Dogmatismus der Erkenntnis des Absoluten daneben verblasst. Spinozas Dogmatismus wird von Hegel ledig-

lich daran festgemacht, dass das Unendliche zugleich in der Form einer bewegungslosen Substanz, mit Fichte gesehen: als Tatsache statt Tathandlung, erscheint. Noch krasser wird diese reduktionistische Tendenz in Hegels Behandlung des neueren Skeptizismus. Hier werden alle modernen Gegentheorien als Formen oder komplementäre Gestalten des schlechten Skeptizismus konstruiert. Dogmatismus und Kritizismus kommen dadurch als eigenständige philosophische Positionen gar nicht in den Blick. Der Dogmatismus wird hauptsächlich mit dem Standpunkt der Tatsachen des Bewusstseins gleichgesetzt, der Kritizismus bald der Absolutheitssepsis, bald ebenso dem Standpunkt der Tatsachen des Bewusstseins zugeordnet. Die Pointe des Kritizismus, weder dem klassischen Dogmatismus (Erkenntnis des Absoluten) noch dem Empirismus oder Skeptizismus des Standpunktes der Tatsachen des Bewusstseins anzugehören, wird damit unterschlagen. Bemängeln lässt sich an Hegels Vorgehen ferner die anfängliche Assimilierung der bewusstseinsphilosophischen Prinzipienfundierung der postkantischen Systemphilosophie, die sich in der Rede der *Tatsache* des Bewusstseins zu erkennen gibt, an die empiristische Position der (sinnlichen, logischen) *Tatsachen* des Bewusstseins. Beide Richtungen stellen sich bei Hegel zur Zeit des *Skeptizismus-Aufsatzes* als zwei Seiten ein und derselben Sache dar. Diese fehlerhaf-

<sup>9</sup> Vgl. Spinoza: *Ethica*. Pars II, Prop. IX. – Vieweg (158ff) folgt bei seiner Interpretation der von Hegel festgestellten „Antinomie“ in Spinozas Auffassung von Substanz der m.E. wenig plausiblen These von Deleuze, der zufolge sich diese Antinomie durch die Zweifelt von Ursache als causa immanens und als causa transiens ergibt.

te Einschätzung wird von Hegel insofern korrigiert und damit indirekt zugestanden, als er in der „*Phänomenologie des Geistes*“ bei seiner Konzeption der Wissensbegründung mit einer zur methodischen Leitstruktur umfunktionierten Tatsache des Bewusstseins (Beziehen und Unterscheiden von Begriff und Gegenstand) operiert und diese Leitstruktur denn auch selbstverständlich mit dem Terminus „Bewusstsein“ kennzeichnet.<sup>10</sup> Viewegs Ansicht, dass Hegel Schulzes Lehre der *Tatsachen* des Bewusstseins in den ersten Kapiteln seines Jenaer Hauptwerks überwindet, ist durchaus zuzustimmen. Dies widerspricht aber nicht der wohlbegründeten These, der zufolge Hegel gleichzeitig auch seine Lektion von jener postkantischen Denkströmung gelernt hat, die auf die *Tatsache* des Bewusstseins als nicht eliminierbarem Ausgangspunkt für die Erschließung von wahren Wissen aufmerksam machte.

Mit Friedrich Schlegel bekommt Hegel es mit einem zeitgenössischen poetisierenden Denker zu tun, der, wie Vieweg in mehreren Abschnitten der beiden thematischen Hauptteile ausführt, mit seiner Platon-Verehrung und mit seiner Aversion gegen die neuere Tatsachenphilosophie bezüglich des Skeptizismus ähnlich disponiert ist. Was die besagte Aversion betrifft, schlägt sie sich erstmals in Schlegels Rezension von Niethammers Journal nieder. Schlegel, dem gesunden Menschenverstand ebenso abhold wie der einhämmernden Verständigkeit, ergreift dort Partei für

das spekulative Denken Fichtes und gegen dessen tatsachenphilosophischen Jenaer Antipoden C.C.E. Schmid (96ff). Bei seinem „Fichtisieren“, der Leidenschaft der Frühromantiker im wahrsten Sinne des Wortes, gelangt Schlegel zudem schon Mitte der 90er Jahre zu der auch Hegel vorübergehend faszinierenden Einsicht, dass die neuere, sich in Fichtes Wissenschaftslehre verkörpernde Spekulation im Grunde eine Mischung aus dem negativen Weg des Skeptizismus und dem positiven Weg der Mystik darstellt. Fichtes antithetische Denkweise ist skeptisch, seine thetische mystisch (153). Was Schlegel in eigener „skeptizistischer“ Vision betrifft, sucht er auf diesem Weg gerade nach einer Überbietung Fichtes. Er erwägt die Aufstellung eines Systems, in welchem der letzte Grund aus zwei komplementären Grundsätzen, einem „Wechselseitig“ zweier Sätze, zu bestehen hat. Die im Geiste von Fichtes erstem Grundsatz der Wissenschaftslehre von 1794 zu begreifende Identitätsetzung, der zufolge das Ich sich selbst setzt, und das dem praktischen Teil der Wissenschaftslehre entnehmbare Postulat: dass das Ich sich setzen *soll*, sollen als ursprünglich wechselseitig aufeinander bezogen gefasst werden. Mit diesem, das romantische Streben nach dem Unendlichen paradigmatisch zum Ausdruck bringenden Systemanfang<sup>11</sup> wird nicht zuletzt gegen Fichte eine innigere Durchdringung von negativ-skeptischer und positiv-mystischer Denkweise gefordert. Das Ich, wel-

<sup>10</sup> Vgl. dazu M. Bondeli: *Hegel und Reinhold*. In: *Hegel-Studien* 30 (1995), 73 ff.

<sup>11</sup> Vgl. dazu auch M. Frank: „*Unendliche Annäherung*“. *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt a.M 1997, 864ff.

ches sein Sein negiert, weil es werden soll, ist dasselbe Ich, welches werden soll, was es ist. In den Jenaer Vorlesungen von 1800/1801 und in späteren Arbeiten entfaltet Schlegel hieraus die philosophisch-poetische Idee eines Wechselverhältnisses von negativ-skeptizistischem Philosophieren der „Selbstvernichtung“ und positiv-enthusiastischem Philosophieren der „Selbstkonstruktion“ (151, 187ff). Dieses Gefüge ist denn auch der Boden, auf dem das „transzendentalpoetische“ Verständnis von Ironie erwächst. Die Ironie ist der gezielt als Spiel betriebene Wechsel von Selbstkreation und Selbstdestruktion (194ff). Die Kantisch-Schillersche Überwindung des Dualismus von Form und Stoff durch das ästhetische Dritte des Spiels wird so bei Schlegel am Gegensatz von Negativität und Positivität, Skepsis und Enthusiasmus, fortentwickelt.

Es ist mithin nicht nur die am Maßstab der Alten entfaltete Auffassung von Skeptizismus, sondern auch und gerade das Negativität und Positivität synthetisierende Ironieverständnis, das Schlegels Denken für Hegels eigenes Systemvorhaben attraktiv erscheinen lässt. Unter den Stichworten der Mystik und des Enthusiasmus fügt gleichfalls Schlegel eine positive Seite zur negativen des Skeptizismus hinzu; und mit der Ironie unternimmt auch Schlegel den Versuch, beide Seiten in eine innige Beziehung zu setzen und auf diese Weise in produktiver Balance zu halten. Die Nähe beider Positionen ist unübersehbar, und dennoch (oder vielmehr: deshalb) sind auch die Differenzen beider offensichtlich. Viegweg zeichnet sie vor allem aus der Sicht Hegels nach. Die angestrebte

Vereinigung beider Seiten des Wechselerweises mittels des Spiels ist nicht die vereinigende Aufhebung beider Seiten im Spiel, sondern das ewige Spiel innerhalb des Wechselerweises, das damit zum ewigen Hin und Her verkommt, seine Kreativität in der Langeweile aufreißt (180, 189, 201ff). Überdies ist das Spiel auch in eigener Sache unzureichend. Denn nicht schon das die Starre überwindende, sich nach Vereinigung sehrende Spiel, sondern erst der energische Ernst der Erhabenheit vermag Entzweiung aufzuheben; nicht die Komödie, nur die Tragödie ist der Sache der Vereinigung gewachsen (154 f.). Und schließlich ist es die erwähnte positiv-konstruktive und systemorientierte Seite der Dialektik, die der angehende Systemphilosoph bei Schlegel vermisst. Aus Hegels Optik konstruiert Schlegel kein System des fortschreitenden Bestimmens, sondern ein dem emanistischen Pantheismus vergleichbares System der Omnipräsenz einer polytheistischen Absolutheit (192). Im Endeffekt räumt Hegel seinem romantischen Kontrahenten den Rang eines Skeptikers ein, der zwar den Skeptizismus der Alten, aber auch nur diesen erfasst hat. Was hätte Schlegel dem entgegen? Vermutlich: Die Kritik verstehe und kenne ich wohl, aber die vermisste positiv-konstruktive Seite und dynamische Systembildung sehe ich nicht als Mangel. Denn mit dem Wechselerweis verbinde ich doch auch die Absicht, ein System und kein System zu haben.

PD Dr. Martin Bondeli, Philosophisches Institut der Universität Bern, Länggassstr. 49a  
CH-3000 Bern 9

Jörn Steigerwald  
Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr:  
Mediologie des 18. Jahrhunderts.<sup>1</sup>

Literarische Anthropologie ist seit gut zwei Jahrzehnten zu einem großen Forschungsprojekt geworden, wobei sich in Deutschland zwei unterschiedliche Schwerpunktsetzungen herausgebildet haben. Während die Konstanzer Forschergruppe der Frage nach der Fiktionsfähigkeit und -bedürftigkeit des Menschen nachgeht und dabei die Rollen der Fiktionen im Welt- und Selbstverständnis des Menschen historisch aufarbeitet<sup>2</sup>, untersucht die zweite Richtung die konkrete Rolle der Literatur bei der Entfaltung des anthropologischen Interesses. Ihr Augenmerk gilt besonders dem 18. Jahrhundert, da die Teilhabe der Ästhetiker und Literaten an den anthropologischen Debatten sowie die Hinwendung der Anthropologen zur Literatur als Material einen gegenseitigen Austausch vorstellt, der das Forschungsobjekt mit Evidenz ausstattet.<sup>3</sup> Beide Ansätze sind jedoch keineswegs oppositionär, sondern komplementär, wie die stetigen ge-

genseitigen Verweise zeigen, ohne daß bis jetzt aber der Versuch einer produktiven Verbindung durchgeführt wurde.

An diesem Punkt setzt nun die eindrucksvolle und kenntnisreiche Habilitationsschrift von Albrecht Koschorke an, der die Wissenschaft vom Menschen im 18. Jahrhundert nicht als deskriptives Verfahren versteht, sondern im Sinne Foucaults als Diskurs, d.h. als soziale Praktik, die am Konstitutionsprozeß dessen, was sie beschreibt, selbst mitwirkt. Für den Menschen selbst folgt daraus, daß man die Redeweisen über ihn „nicht an ihrem konstativen Nennwert und ebensowenig an ihren humanistischen Selbstkommentierungen messen kann, sondern in ihren machttechnischen Verwicklungen, als Komplex von Einschluß- und Ausschlußverfahren, Zergliederungen und Formationen ansehen muß“ (S. 10). Doch geht es Koschorke keineswegs in seiner Arbeit um eine diskursanalytische Rekonstruktion

<sup>1</sup> München: Fink 1999.

<sup>2</sup> Siehe hierzu die Grundlegung von Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/Main 1993 und die von Gerhard von Graevenitz herausgegebene Reihe *Literatur und Anthropologie*. Tübingen: Narr, 1998ff.

<sup>3</sup> Hierzu einschlägig ist Helmut Pfotenhauer: *Literarische Anthropologie. Selbstbiographie und ihre Geschichte – am Leitfaden des Leibes*. Stuttgart 1987 und der DFG-Band *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, hg. v. Hans-Jürgen Schings. Stuttgart 1994.



der Anthropologie des 18. Jahrhunderts; vielmehr baut er auf deren Ergebnissen auf und setzt sich mit seiner Arbeit zugleich von ihr ab, indem er einen neuen Fokus setzt. Gegenüber Foucaults klassischen diskursanalytischen Arbeiten, die nur gering die Intentionalität der beteiligten Kommunikanten berücksichtigt, liegt sein Augenmerk besonders auf der Kommunikation als pragmatischer Form des Austausches, um die Indifferenz gegenüber der ‚Mikrophysik der Macht‘ auszugleichen und zugleich die Performativität des Zeichenverkehrs zu berücksichtigen. Dies kann natürlich nicht geschehen, ohne sich auf die Formen bzw. Träger der Kommunikation zu beziehen, weshalb er den Medien ein zentrales Interesse zuordnet. Im Gegensatz zu Friedrich A. Kittlers *Aufschreibesystemen*<sup>4</sup>, die allein die mediale Apparatur in den Blick nimmt, die festlegt, wie Informationen erzeugt, verarbeitet und aufbewahrt werden, berücksichtigt seine Zugangsweise die Medien in einem komplexeren Zusammenhang. Für ihn sind sie Rückkoppelungssysteme, „die beide Komponenten der Zeichenproduktion, ihre Materialität und ihre Bedeutungspotenz, wechselseitig aufeinander einwirken lassen“ (S. 11).

Ausgehend von dieser Interdependenz zwischen technischer Media-

lität und Semiose beschreibt Koschorke die Umwandlungen in der Empfindsamkeit, die er als Modernisierung des menschlichen Gefühlslebens faßt. Damit geht er über die enge literarhistorische Perodisierung der Empfindsamkeit hinaus, die ihr nur eine kurze Lebenszeit zuspricht und versteht sie dagegen als ein Schlüsselmoment des gesamten Aufklärungsprozesses.

Die Verbindung von Mediologie<sup>5</sup>, wie Koschorke seinen Zugang zu den Medien nennt, und dem Umbau der Gefühlskultur in der Empfindsamkeit wird von ihm anschaulich gemacht über das Faktum der Schriftlichkeit der Debatte um das menschliche Gefühlsleben, das allen Teilnehmern, ob Sozialtheoretiker, Mediziner oder Literaten und auch und besonders den Liebenden vor Augen steht. Die Schrift kann daher nicht als einfaches Kommunikationsmedium verstanden werden, sondern auch als Aussage über die Relevanz von Fragen der Liebe und über die Relevanz von Schrift selbst. Wenn demnach die Modernisierung der Affektmodellierung über ihre Verschriftlichung läuft, kann dieser Prozeß nicht ohne Berücksichtigung der Textualität desselben betrachtet werden. Von Bedeutung ist dieser Umbau zudem dadurch, daß er den Wendepunkt zwischen der oralen

<sup>4</sup> Koschorke bemängelt an Kittlers Vorgehensweise den „wachsenden technokratischen Rigorismus“ (S. 11), der die Semioseleistung der Medien völlig außer Acht läßt.

<sup>5</sup> Eine ähnliche Beschreibung der Medien hat Jonathan Crary in seinem Buch *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden / Basel 1996 vorgeschlagen, der auf Deleuze / Guattari aufbauend Medien als Gefüge versteht, d.h. als plurale Identitäten, die in einem epistemologischen Metapher, Gegenstand kultureller Praktiken und Modell der Wahrnehmung sind, ohne dafür eine Auseinandersetzung mit Derridas Dekonstruktion zu benötigen.

Interaktion der Frühen Neuzeit und den schriftkulturellen Standarts der Moderne markiert, die in der Empfindsamkeit zum ersten Mal aktiviert und eingeübt werden.

Die Studie ist auf dieser Argumentation aufbauend in acht Kapitel eingeteilt, die die im Titel gegebenen zentralen Begriffe nacheinander aufarbeiten und zueinander in Beziehung setzen. So befassen sich die ersten drei Teile mit den Körperströmen, die folgenden drei mit dem Schriftverkehr und die letzten beiden mit allgemeinen Überlegungen zur Mediologie der Schrift. Da die Arbeit selbst viel zu materialreich und facettenreich ist – was einen ihrer vielen Vorzüge ausmacht –, als daß sie hier im einzelnen besprochen werden kann, soll im folgenden zunächst die Beweisführung für die vorgebrachten Thesen verfolgt werden, um dann das Ergebnis zu betrachten.

In den Kapiteln zu den Körperströmen zeichnet Koschorke den Wechsel des medizinischen Paradigmas vom humoralen, d.h. offenen und ausfließenden zum neuronalen, d.h. geschlossenen und nervengesteuerten Leib nach. Dies wird auf drei miteinander verbundenen Ebenen gezeigt. Zunächst schildert er die Veränderungen auf dem Gebiet der Sittlichkeit, das einen zentralen Schauplatz bei der Etablierung der aufklärerischen Meinungsführerschaft bildet. Ausgangspunkt dabei bildet die aufklärerische Sittenreform, die er als Absetzbewegung zur höfischen Sittenlehre versteht, die eine neue Modellierung des menschlichen Körpers hervorbringt. Dabei weiß er zu zeigen, daß die bürgerliche Sittenreform keineswegs opposi-

tionär zur höfischen steht, sondern daß sich beide in einem komplexen Verhältnis zueinander befinden. Dies gelingt ihm eindrücklich unter Einbezug von Foucaults Beschreibungsmodell der abendländischen Sexualität, das durch das Aufkommen des Sexualitätsdispositivs im 17. Jahrhundert eine grundlegende Veränderung erfährt. Diese Umwandlung, die Foucault als 'Familiarisierung' faßt, betrifft eben nicht nur die 'bürgerliche Kleinfamilie', sondern zuerst die adelige Gesellschaft, weshalb die höfischen und bürgerlichen Umgangsformen im 18. Jahrhundert beide demselben Dispositiv unterliegen. Den Unterschied zwischen beiden Formen zeigt Koschorke sinnfällig an den jeweiligen Handlungsweisen bei gleicher Voraussetzung: Während es bei den galanten Akteuren zum Erguß kommt, versuchen die Empfindsamen Sublimierungsstrategien, die bei der bewußten Andeutung des Sexuellen dieses unterdrücken und durch den Tränenfluß kompensieren. Man kann nach Koschorke sagen, daß die bemerkenswerte Abschließung des menschlichen Körpers nach außen, den er auf der zweiten Ebene anhand verschiedener Texte zur Onanie, Hygiene oder auch dem Mesmerismus aufzeigt, eine produktive Leerstelle hinterlassen hat – die Tränen – und eine Kompensierungsstrategie – die Verschriftlichung der nicht gelebten Gefühle. Diese Medialisierung der Liebe bedeutet nun aber nicht einfach eine reine Distanzierung der Liebenden oder eine registrierbare Form des Informationsaustausches, sondern ermöglicht selbst neue Formen des Ausdrucks und der Darstellung. Hier bindet

Koschorke die Verschriftlichung einerseits an die historische Psychologie, die dem abgeschlossenen Menschen einen neuen freien Innenraum zur Imagination zuweist und andererseits an die entstehende Ästhetik an, die die Formen des Ausdrucks reguliert. Nach diesen zivilisations- bzw. kulturhistorischen Kapiteln untersucht Koschorke die historischen Veränderung der Schriftkultur in Verbindung mit zeichentheoretischen und kognitionsphilosophischen Grundüberlegungen zur Schrift. In einem ersten Schritt versucht er die Entwicklung der Einbildungskraft und der Semiose der Schrift von Bodmer / Breitinger über Lessing und Herder zur Romantik aufzuzeigen, wobei er sich besonders mit den Phänomenen der Evidenz und der Darstellung beschäftigt. Allerdings ist hier seine Argumentation nicht immer ganz klar, da er einerseits von einer Entwicklung von den Schweizern zu den Romantikern spricht und andererseits das Neue und Andersartige ab 1760 – besonders bei Herder – betont. Hier wäre eine präzisere Auseinandersetzung mit den Arbeiten zu diesem Problem (Campe, Menninghaus, Müllder-Bach etc.) wünschenswert gewesen. Nach einem Exkurs, der als kritische Lektüre des dekonstruktivistischen Schriftbegriffs verstanden wird, beschreibt Koschorke schlüssig das Aufkommen neuer Paradigmen wie des Stils und die Herauentwicklung der modernen Hermeneutik, wobei er herausarbeitet, daß erst um 1800, also im Zeichen der Hermeneutik, ein Schriftbegriff entsteht, den die Dekonstruktivisten für allgemein setzen. Die letzten beiden Kapitel

resümieren zunächst die dadurch hervorgebrachten Veränderungen, die sich beispielhaft als Beginn des Vergessens, als neue Form der – letztlich klassizistischen – Kanonisierung etc. lesen lassen, bevor er abschließend zu einer systemfunktionalisierenden Darstellung des Mediums Schrift gelangt.

Betrachtet man die Arbeit aufs Ganze, so läßt sich sagen, daß es Koschorke auf beeindruckende Weise gelingt, die Rahmenbedingungen von Literatur im 18. Jahrhundert zu erschliessen und das bereits vor ihm Erarbeitete zu systematisieren. Die hier nur andeutungsweise referierten Punkte bieten eine Unzahl an neuen Erkenntnissen und Einblicken in das 18. Jahrhundert, die eine produktive Fortsetzung von und Auseinandersetzung mit dem Geleisteten erwarten lassen. Dies umso mehr, als sein Verfahren in der produktiven Verbindung kanonischer, bekannter und unbekannter Texte besteht, die er miteinander und aufeinander bezogen liest. Desweiteren gehört die von ihm geleistete Synthese von Ergebnissen unterschiedlichster wissenschaftlicher Provenienz zu den hervorhebenswertesten Qualitäten seiner Studie. Dabei seien zwei kleinere Kritikpunkte noch abschließend bemerkt: es wäre vorteilhafter, wenn die Studie deutlicher das in ihr sichtbare intellektuelle Netzwerk benannt hätte, da dies dem weniger kundigen Leser manches erleichtern und dem kundigen manches klarer machen würde. Zudem wäre bisweilen ein außereuropäischer Blickwinkel bei manchen Komplexen von Vorteil gewesen, da z.B. der Begriff der Homosozialität Einiges präziser zu umfassen weiß, was Koschorke zum

empfindsamen Briefverkehr bei Gleim sagt.<sup>6</sup> Der zweite Punkt ist eigentlich eine Bitte: Gerade weil es zu erwarten ist, daß diese Arbeit zum Standart- und Referenzwerk für die

Beschäftigung mit dem 18. Jahrhundert wird, wäre für die sicherlich bald ins Haus stehende zweite Ausgabe ein Namens- und Sachregister mehr als wünschenswert.

---

<sup>6</sup> Siehe beispielhaft Simon Richter: *Ins and Outs of the Intimacy*. Gender, Epistolary Culture, and the Public Sphere. In: *The German Quarterly*, 1996, 69. 2, S. 111-124 und den Sammelband *Outing Goethe & His Age*, hg. v. Alice A. Kuzniar. Stanford 1996

Jörn Steigerwald (Gießen)

*Johann Georg Wille (1715-1808): Briefwechsel.*

Hrsg. v. Elisabeth Décultot, Michel Espagne, Michael Werner.<sup>1</sup>

Der Kupferstecher Johann Georg Wille teilt mit vielen Persönlichkeiten das Schicksal, daß sie zu ihren Lebzeiten als Berühmtheit galten, jedoch schon kurz nach ihrem Ableben dem allgemeinen Vergessen anheimfielen. Einen besseren Stand hatten meist nur diejenigen, die sich im nahen Umfeld irgendeines Berühmten aufhielten, dessen Stern durch die Zeiten hindurch leuchtete und auch ihnen damit ein Fortleben sicherte, wie dies z.B. für die Künstler im Umkreis von J.W. Goethe Geltung hat. Ist dies nicht der Fall, stehen die Chancen für eine (Wieder)Entdeckung eher schlecht, selbst bei einer zeitgenössisch derart im Zentrum stehenden Figur wie Johann Georg Wille.

Mit ihrer Hilfe kann man sich aber auf einer sehr breiten Ebene mit den Bedingungen des künstlerischen Alltags und der Kulturpolitik des 18. Jahrhunderts bekannt machen und zugleich eine Rekonstruktion von historischen Konstellationen leisten. Er

war nicht nur der herausragende Techniker unter den Kupferstechern, sondern wirkte auch durch seine Funktion als schulbildender Lehrer und Mitglied vieler Akademien direkt auf das kulturelle Geschehen an verschiedenen Orten ein und vermittelte zwischen diesen. Die von Décultot, Espagne und Werner besorgte Edition des Briefwechsels zielt nun weniger auf eine ‚Rehabilitation‘ des Kupferstechers Wille ab<sup>2</sup>, sondern versucht, das von ihm dirigierte europaweite Netzwerk wieder zum Vorschein zu bringen, das in seiner Weite und Wirkungsmächtigkeit zu den größten Europas im 18. Jahrhundert gehört. Schon ein Ausschnitt aus der Liste seiner Briefpartner weist dies augenfällig aus, finden sich doch auf ihr unter anderen Johann Joachim Winckelmann, Christian Ludwig von Hagedorn, Salomon Geßner, Anton Raphael Mengs, Friedrich August Krubsacius, Johann Caspar Füssli, Adam Friedrich Oeser, Christian Felix Weiße und Jean

<sup>1</sup> Tübingen: Niemeyer 1999 (Frühe Neuzeit, Bd. 44).

<sup>2</sup> Die Herausgeber können sich bei der kunsthistorischen Neubewertung Willes auf die Arbeiten Yvonne Boerlin-Bridbecks: *Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Johann Georg Wille*. Marginalien zur Kunstliteratur und Kunstpolitik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Jahrbuch 1974-1977. Hrsg. v. Schweizer Institut für Kunstwissenschaft. Zürich 1978, S. 77-178 und Hein-Theodor Schulze Altcapenberg: »Le Voltaire de l'Art«. Johann Georg Wille (1715-1808) und seine Schule in Paris. Münster 1987, stützen.

Baptiste Descamps.<sup>3</sup> Hinzu kommt eine weitere Besonderheit, die für die Person Willes und sein Wirken von großer Tragweite sind: Nach einer jahrelangen Wohngemeinschaft mit dem Maler und Kupferstecher Georg Friedrich Schmidt, die durch den neugewonnenen Ruhm des letzteren beendet wurde, wechselte Wille sein Quartier und zog in ein Haus in der rue de l'Observance, in dem Denis Diderot lebte. Beide machten innerhalb kürzester Zeit miteinander Bekanntschaft und führten einen langen Austausch über alle Bereiche der Kultur; daß das bekannteste Portrait Willes von Greuze stammt, nimmt in diesem Kontext nicht weiter Wunder. Auf diese Weise wurde Wille Teil jener großen Bewegung von Denis Diderot und seinen Freunden, die man gemeinhin Aufklärung nennt.

Aus diesen Gegebenheiten heraus läßt sich das Interesse der Herausgeber an dem Briefwechsel legitimieren, da er in mehrfacher Hinsicht ein bemerkenswertes Zeugnis liefert. Denn zum einen handelt es sich bei Johann Georg Wille um einen deutschen Künstler, der in Paris lebte und arbeitete und von dort aus andererseits sein Kommunikationsnetz über Europa spannte. Mit diesem leistete er einen Kulturtransfer, der über den rein französisch-deutschen hinausgeht und eine europaweite Ausdeh-

nung hat (Kopenhagen, St. Petersburg, Rom etc.). Wille erscheint so als „Kulturvermittler“<sup>4</sup>, der die Neuigkeiten und Entwicklungen des französischen Marktes nach Deutschland übermittelt und zugleich als Propagator deutscher Literatur, Kunst und Kultur in Frankreich. So meldet er beispielsweise stets den neuesten Geschmack des französischen Publikums an seine Schüler und Kollegen in Deutschland, um sie mit den Anforderungen des Marktes auf Stand zu halten und bietet ihnen zugleich durch Protektion und Förderung Möglichkeiten dort mit neuen Motiven und Genres, besonders den Landschaftsstichen, zu reüssieren. Desweiteren initiierte er die französische Übersetzung von Winckelmanns Schriften mit, besonders der *Gedanken über die Nachahmung* und der *Geschichte des Altertums*, und von Gessners *Der Tod Abels*, der in der Folge zu einem Publikums Erfolg in Frankreich wird. Dies gelingt Wille umso besser, als er mit Michael Huber einen in Frankreich erfahrenen Übersetzer hat, der nach seinem Umzug nach Leipzig zu Willes ständigem Informanten und Helfer beim Literaturtransfer wird. Auf diese Weise ist er ein tragender Bestandteil bei der Herausbildung des deutschen Klassizismus und zugleich ein Mittler bei

<sup>3</sup> Siehe zu diesen meist klassizistischen Theoretikern den Band *Frühklassizismus*. Position und Opposition. Winckelmann, Mengs, Heinse, hg. v. Hrsg. v. Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer und Norbert Miller. Frankfurt/Main 1995 (Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 2).

<sup>4</sup> Zum Begriff des Kulturvermittlers siehe Michel Espagne: *Die Rolle der Mittler im Kulturtransfer*. In: *Kulturtransfer im Epochenumbruch Frankreich – Deutschland 1770 bis 1815*, hg. v. Hans-Jürgen Lüsebrink und Rolf Reichardt zusammen mit Annette Keilhauer und René Nohr. Leipzig 1997 (Deutsch-Französische Kulturbibliothek, Bd. 9).

der „Dekonstruktion des französischen Hegemonieanspruchs“ (S. 57) innerhalb der Herausbildung der modernen Nationen. Denn diese erfolgte nicht zuletzt auf dem Gebiet der Kunstgeschichte, die selbst als systematische Suche nach nationaler Größe angelegt war, und mit Winckelmann einen anerkannten und berühmten Sprecher für das klassische Menschenbild hatte, das „zu einem Moment in der Ausbildung einer deutschen nationalbürgerlichen Identität“ (S. 54) beitrug. Neben der Teilhabe an diesen eher großräumigen Projekten, die der Briefwechsel vor Augen stellt, erfährt der Leser noch Vieles und Genaues über den Alltag und die Probleme von bildenden Künstlern im 18. Jahrhundert, über den Aufbau und die Funktion einzelner Akademien, besonders Dresden sei hier genannt, und über die Bedingungen und Schwierigkeiten des Kunstmarktes. Aus all diesem entwickelt sich bei der Lektüre das Bild eines bemerkenswerten Mittlers zwischen den Kulturen und interessanten Privatmenschen zugleich.

Um dies zu gewährleisten ist das Buch in zwei Teilen aufgebaut. Der erste Teil umfaßt die ausführlich und gut gegliederte wie informative Einleitung, in der die Person Willes, sein korrespondierendes Netzwerk und seine Verbindungen zum Kunst- und Literaturmarkt aufgezeigt, und in der seine Stellung innerhalb der nationalen Identitätsbildung qua Kunstge-

schichte erläutert werden. Der zweite Teil beinhaltet die 409 erhaltenen Briefe in ihrer chronologischen Folge. Dabei findet sich nach jedem Brief ein kurzer Anmerkungsteil mit Erläuterungen und Verweisen auf bezugnehmende Briefe. Zudem haben die Herausgeber noch Zusammenfassungen der französischen Briefe im Anhang beigegeben, die dem weniger Sprachkundigen eine leichte Orientierung ermöglichen. Hervorhebenswert ist noch das chronologische Verzeichnis der Briefe sowie das Namensregister, die äußerst gewinnbringend für eine Arbeit mit dem Briefwechsel sind.

Betrachtet man diese Edition als ein Beispiel für das von den Herausgebern Espagne und Werner entwickelte Modell des Kulturtransfers<sup>5</sup>, so läßt sich sagen, daß hier eindrücklich vorgeführt wird, wie spannend und ertragreich die Beschäftigung und Auseinandersetzung mit den Mittlern ist, da hier weit entfernt von jeder Einflußforschung Austauschformen und Kommunikationswege sichtbar gemacht werden, die nationale Beschränkungen aufheben und Durchlässigkeiten bzw. bewußte und strategische Übernahmen, d.h. Akkulturationen erkennen lassen. Bedauerlich ist hierbei allein der (allzu) hohe Preis des Bandes, der dieses Buch zu einem reinen Bibliotheksexemplar werden läßt und damit der weiteren Verbreitung eher hinderlich ist. Dies ist schade, da den Herausgebern mit dieser Edition ein

<sup>5</sup> Dazu grundlegend Michel Espagne / Michael Werner: *Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand*. Eine Problemskizze. In: dies.: *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*. Paris 1988, S. 11-34.

ertragreiches und anregendes Projekt gelungen ist, das auch als Glücksfall für eine kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem 18. Jahrhundert gelten kann. Denn durch seinen jetzt

vorliegenden Briefwechsel kehrt Wille dahin zurück, wo er zu seiner Zeit bereits war: an eine Schaltstelle des deutsch-französischen Kulturtransfers.



Christiane Kranich

**Zur Aktualität der Subjektivität in der Moderne –  
Zu: Geschichte und Vorgeschichte der modernen  
Subjektivität**, herausgegeben von R. L. Fetz, R. Hagenbüchle,  
P. Schulz, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1998.

Mit dem groß angelegten zweibändigen Werk, welches 51 Artikel umfasst und den programmatischen Titel „Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität“ trägt, ist ein Kompendium erschienen, das ein Desiderat in der heutigen Diskussion darstellt. Während man sich heute insbesondere mit Strukturen des modernen Subjekts beschäftigt und hier Einzelheiten in den Vordergrund stellt, versucht das vorliegende Werk, nicht nur die Entwicklung derzeitiger Positionen zu thematisieren, sondern nimmt neben diesen auch – was bisher meistens ausgeblieben war – historische Perspektiven, nämlich eine Geschichte des abendländischen Begriffs vom Subjekt, in den Blick. Hier steht die aktuelle Thematik im Vordergrund, nämlich wie das Subjekt sein angebliches Ende überlebt. Diese These wird zu einer Hauptthese insbesondere des zweiten Bandes. Dabei vereint das Werk unterschiedliche Bereiche: Rechtsgeschichte, Kunstgeschichte, dann Literatur, die ihrerseits unterschiedliche Literaturen und Gattungen umfasst und philosophische Positionen mit den eigenen Stellungnahmen, die auch außerhalb einer subjektphilosophischen Diskussion in der Mo-

derne liegen. Obwohl man zwischen einer historischen Perspektive im ersten Band und einer eher systematischen Perspektive im zweiten Band unterscheiden und ihre Auswirkungen auf die moderne Position dann verdeutlichen kann, wobei diese Zusammenhänge niemals explizit gemacht werden, ist es verwunderlich, dass die Diskussion vollständig ausbleibt und lediglich ein historischer Überblick in einer ausgedehnten Einleitung vom Herausgeber L. Fetz auf solche systematischen Zusammenhänge hinweist. Da das Subjekt dort eine besondere Bedeutung in der romantischen Diskussion erhält, würde man erwarten, dass diese Position in einem besonderen Licht und in ihrer Bedeutung für die Moderne erscheint. Dies geschieht allerdings nicht in angemessener Weise.

Die modernen Positionen sind einigen Paradigmen zuzuordnen. Mit der Entsubjektivierung beschäftigen sich insbesondere die drei Artikel von H. Köchler, B. Breuer und G. H. Grabher. Ausgehend von der Ablehnung des Subjekts in der Seinsontologie Heideggers stellt sich das Subjekt Becketts zum Nichts reduziert dar: Aus der bisherigen Emanzipation des Subjekts erwächst der Selbst-

verlust, aus seiner Individuation entsteht Nichtidentität und aus der Autonomie Autismus. Die Auflösung des Subjekts in der Sprachskepsis wird in dem Artikel von Grabher gezeigt. Es geht dabei aber nicht unter, es werden vielmehr Gegenentwürfe in der modernen Lyrik versucht: Das mit Ich bezeichnete Subjekt ist zwar nicht mehr Mittelpunkt der Welt, dem Subjektzerfall wird dadurch begegnet, dass es sich neu konstituiert. Der Schritt zur Rekonstruktion des Subjekts wird entwickelt in einem Artikel über eine Erzählung Musils von W. Riedel („Reise ans Ende des Ich: Das Subjekt und sein Grund ‚Die Vollendung der Liebe‘ 1911“, S. 1151-1173). Hier erschließt sich das Subjekt narrativ. In der Reise weg aus der Gegenwart in die Vergangenheit verliert sich das Ich; in dieser absoluten Selbstaufgabe findet es sich selbst. So erscheinen Innerlichkeit und Subjektivität von außen gegeben und das Subjekt entsteht aus dem Nichts der reinen Potentialität. Auch der Neukantianismus nimmt eine ähnliche Position ein: Das Subjektivitätsthema wird in der psychologischen Erkenntnis bei Natorp zurück gewonnen. Auf der Suche nach neuen Entwürfen zur Subjektivität sind vier Artikel von besonderem Interesse. Während in dem Artikel über das transzendente Selbstporträt der Subjektivität von J. P. Reper die Neukonstitution von Subjektivität im Vordergrund steht und der Artikel von F. J. Wetz mit dem programmatischen Titel „Wie das Subjekt sein Ende überlebt: Die Rückkehr des Individuums in Foucaults und Rortys Spätwerk“ (S.1277-1290) die Ästhetisierung der Existenz am Ende des Philosophie-

rens bei Foucault und Rorty thematisiert wird und wie Lévinas das Subjekt im ethischen Zusammenhang problematisiert, kommt R. Galle in seinem Artikel „‚Mauvaise foi‘ und Subjektivität bei Sartre“ (S. 1073-1095) zu neuen Aspekten und einer Positivwertung von Subjektivität bei Sartre. Dieser treibe durch die *mauvaise foi* die Pathetisierung des Subjekts voran, das seinerseits aber keinen festen Punkt darstellt, sondern vielmehr nur in seiner Selbstgefährdung erscheint. Dem Subjekt wird der Primat zugesprochen. Die konstitutionelle Gefährdung ist ihm wesentlich, wobei sein Eingreifen in der Welt immer möglich bleibt. Es wird zum entscheidenden Movens von Sartres philosophischer Position. Ihm wird eine Vorzugstellung eingeräumt, obwohl es immer in seiner Problemlage erscheint, ohne dabei aber seine Eigendynamik zu verlieren. Auch wenn das Subjekt als eigenständig erscheint, hätte man hier den Einfluss der deutschen Romantik erörtern sollen, da im Rückgriff auf Schelling Sartres eigene Position stärker zu akzentuieren gewesen wäre.

In der Moderne erscheint das Subjekt also zunächst vollständig autonom, uneingebunden und negativ. Obwohl hier in einzelnen Neuansätzen versucht wird, neue Strukturen für dasselbe herauszukristallisieren, wird dies in den entsprechenden Artikeln nicht dezidiert genug herausgearbeitet und diskutiert, sondern auf einer Negativfolie nur angedeutet; dadurch erscheint schon das gesamte Unternehmen problematisch. Demgegenüber wird nun in der Vorgeschichte der Subjektivität versucht, historische Perspektiven zur moder-

nen Begrifflichkeit aufzuzeigen. Es geht dabei um die Frage, wo die Angelpunkte für die moderne Subjektivität und wo ihre Grundlagen liegen. Der ersten dieser Problemstellungen geht der eher systematische Teil über das späte 18. und das 19. Jahrhundert nach. Dem zweiten Problemkreis widmet sich der historische Teil in bezug auf Antike, Christentum, Mittelalter und Renaissance. In diesem Teil entfaltet sich eine Vielfalt von positiven Aspekten zur Subjektivität, die ihn lesenswert machen.

Während in der rechtshistorischen Studie von O. Behrends die Grundlagen für eine eigenständige individuelle Entwicklung herausgearbeitet werden, werden Selbstbewusstsein und Subjektivität in einem lesenswerten Artikel von K. Oehler („Subjektivität und Selbstbewusstsein in der Antike“, S. 153-176) thematisiert, der für die Antike bereits versucht, in dieser Thematik Zusammenhänge mit Descartes und Kant herzustellen. Dabei steht für diese beiden Begriffe die denkende Tätigkeit in Hinblick auf den Gegenstand im Vordergrund. Die Reflexion auf das Ich und das Selbst sei aber noch nicht durchgeführt, die für die angesprochene Problematik angesprochen werden müsste, um mit den modernen Positionen adäquat in Beziehung gesetzt werden zu können. Damit wird bereits deutlich, dass in der Antike ein Bewusstsein vom Selbst ohne Bezug auf einen transzendenten Gott vorhanden ist; ein Subjekt, dem aber bereits eigene Strukturen zugewiesen werden. Im Zentrum steht dabei ein autonomes Subjekt, das sich deutlich unterscheidet von christlich frühmittelalterli-

chen Positionen. Denn hier steht das Subjekt immer im Zusammenhang mit christlich-transzendenten Aspekten. So bei Augustinus, bei dem die Selbsterkenntnis zur Gotteserkenntnis führt (Th. Fuhrer). Dadurch wird Augustinus zum Vater einer innerlichen Subjektivität, die stets in Gott rückgebunden ist. Auf diesen Aspekt geht auch der folgende Artikel von N. Fischer ein, in dem die Selbsterkenntnis mit dem Begriff der *memoria* in Zusammenhang gebracht wird, die zwar die Endlichkeit übersteigt und wieder in Gott die höchste Instanz findet. Es wird dabei behauptet, bei Augustinus fehle das Selbstbewusstsein, aber ein weiterer Teil der Subjektivität, nämlich die Selbsterkenntnis, sei bereits formuliert.

Während sich in diesen Abschnitten abendländischer Geistesgeschichte einerseits deutliche Tendenzen zu subjektphilosophischen Auffassungen nachweisen lassen, die eine Art modernes Subjekt auftreten lassen, diese Position aber mit dem Christentum bei Augustinus und Boethius zum Teil zurück genommen wird, vertreten die Artikel über das Mittelalter durchgängig Positionen, die deutlich machen, inwiefern sich das Subjekt trotz des Wissens um die Transzendenz eigenständig zu konstituieren beginnt. Wesentlich wird dabei die These vertreten, dass das Subjekt im zwölften Jahrhundert wieder entdeckt wird. Für die Scholastik epochemachend ist dabei Abaelard (B. K. Vollmann, H. R. Jauss). Dabei steht das Subjekt aber noch zwischen Theonomie und Autonomie und löst sich erst in der Liebesdichtung, Autobiographie und dem höfischen Roman aus der transzendenten Geborgenheit heraus (B. K.

Vollmann, J. Kasten). Die hier entstehende Subjektivität sei mit modernen Anschauungen vergleichbar, sie reflektiere aber noch nicht ihre eigenständige Stellung. Damit wird auf einen Problembereich hingewiesen, der hier durch die thematischen Vorgaben des vorliegenden Kompendiums nicht vollkommen ausdiskutiert wird, nämlich die mit der aufkommenden Fiktionalisierung der Literatur entstehende Reflexion auf die hier einsetzende Individualität, die als solche Sinn- und Erfahrungshorizont dieses neuen Mediums darstellt.<sup>1</sup> Noch deutlicher wird dies in dem Artikel von R. Heinzmann („Ansätze und Elemente moderner Subjektivität bei Thomas von Aquin“, S. 414-433). Er geht zwar ebenfalls davon aus, dass das Subjekt im Spannungsverhältnis von Theonomie und Autonomie steht, kann aber zeigen, dass die Subjektivität als Grunderfahrung des Menschen verstanden wird. Das eigene Selbst werde zum Gegenstand des eigenen Nachdenkens. Repräsentanten dafür sind Peter Abaelard und Thomas von Aquin. Aus dem Ineinander von Erkennen und Handeln entstehe bei Thomas von Aquin ein neuartiger Personenbegriff, der in gewisser Weise Autonomie für sich beanspruchen kann.

Die Herauslösung aus dem metaphysischen Zusammenhang und damit die Einmaligkeit und Freiheit des Subjekts kann dann P. Geyer in einer Untersuchung zur *divina commedia* verdeutlichen. Einen weiteren Aspekt wird in der Gebrochenheit des Sub-

jekts bei Meister Eckhart thematisiert (C. N. Largier). Damit werden Grundpositionen der Moderne vorweggenommen, die zwar auch schon die Fragwürdigkeit und Gebrochenheit des Subjekts verdeutlichen, aber immer auch dieses als Höhepunkt des Seins erfahrbar machen.

Weniger spannend als die mittelalterlichen Positionen stellen sich nun die Thesen zur Renaissance dar. Während man im allgemeinen davon ausgeht, dass sich hier deutlich subjektive Tendenzen herauschälen, die ein autonomes Subjekt vermuten lassen, ist auch hier wieder festzustellen, dass sich das Subjekt zunächst vor dem Horizont allgemein metaphysischer Kategorien realisiert. So stellt A. M. Haas das Subjekt am Beispiel der spanischen Mystik des 16. Jahrhunderts dar. Auch wenn die Subjektivität hier noch spirituell rückgebunden ist, manifestiert sie sich eindeutig in ihrer Eigenheit. Herausgelöst aus dieser Tradition sind nun die anderen Überlegungen. Einmal geht es um die bildende Kunst Italiens, um Petrarca und dann um den Maniabegriff im Zusammenhang von Melancholie und Subjektivität. Dabei ist der Artikel über die bildende Kunst eher beschreibend und wiederholt bekannte Positionen. Besonders aufschlussreich ist der Artikel von V. Lobsien („Das manische Selbst: Frühneuzeitliche Versionen des Melancholieparadigmas in der Genese literarischer Subjektivität“, S. 713-739), in dem Elemente wie Melancholie und Manie bei Milton un-

<sup>1</sup> Vgl. die Arbeiten von W. Haug zur epischen Literatur des Mittelalters. Insbesondere möchte ich an dieser Stelle darauf hinweisen, wie sich im „Tristan“ die Individualität als Erfahrungshorizont in Auseinandersetzung mit dem arthurischen Modell herausstellen lässt.

tersucht werden. In der Auflösung dieser allegorischen Vorstellungen wird deutlich, dass es sich um Konturen einer Subjektivitätsvorstellung handelt, die ihren Transzendenzverlust kompensiert, indem das eigentliche Selbst entsteht und Melancholie und Mania positiv umgewertet werden. Sie wandeln sich zu einer genuin kreativen Instanz und werden dadurch zu einem Vorläufer der modernen, einer vollkommen positiv gewerteten Subjektivität, die mit Positionen der Frühromantik und des Idealismus in Bezug gesetzt werden.<sup>2</sup>

In dem systematischen Teil werden nun in Hinblick auf die Paradigmen der Moderne Aufsätze mit dem Titel „Aufbruch in die Moderne“ zusammengestellt. Diese thematisch sehr unterschiedlichen Artikel haben einen recht großen Umfang und beleuchten das Problem von unterschiedlichen Seiten. In drei Artikeln wird die Frage nach dem genuin Menschlichen gestellt; für die eigentliche Problematik der Subjektivität sind sie aber eher marginal, da sie das Subjekt nicht in seiner Eigenart thematisieren (C. V. Ehrich-Haefeli, K. S. Guthke und Th. Kobusch). Während sich hier das Subjekt noch als ontologische Entität erweist, gerät die Auflösung der Subjektivität in den folgenden Artikeln ins Blickfeld, und genau diese Artikel sind in Hinblick auf die in dem Werk thematisierte Problematik besonders lesenswert, da sie versuchen, im Rückgriff auf aufklärerische Positionen heraus zu stellen, wie sich in der romantischen und nachromantischen Diskus-

sion die Auflösung des Subjekts darstellt und in einen offenen Horizont hinein führt. Der Artikel von J. Simon, der sich unter anderem auf Kant bezieht, mit dem Titel: „Subjektivität: ‚Von der Vorstellungen zu den Zeichen‘“ (S. 762-781), setzt sich überhaupt nicht mit der heutigen Diskussion auseinander und ist in sich hermetisch und fast unverständlich. Simon möchte in Auseinandersetzung mit Descartes, Leibniz, Kant, Hegel und Nietzsche verdeutlichen, wie sich das Subjekt als ontologische Größe endgültig auflöst. Es erscheint nicht mehr substantiell, sondern nur noch als Zeichen, das als solches die Wirklichkeit nur noch als Zeichen zu verstehen vermag. Zum eigentlichen Vertreter und Vater dieser Position macht Simon Kant. Die Wirklichkeit wird nur noch in der Intersubjektivität der Zeichen erfassbar, und dadurch komme das Subjekt endgültig an sein Ende. Dieser Standpunkt erscheint aber in Hinblick auf die allgemeine Forschungslage außerordentlich problematisch, da so namhafte Vertreter wie D. Henrich und M. Frank hier herausgestellt haben, wie gerade bei Kant nicht das Subjekt zum Zeichen aufgelöst wird, sondern vielmehr zum Angelpunkt einer zukunftsweisenden, positiven Größe wird, von dem aus sich die Welt erst eigentlich verstehen lässt. Das Subjekt als eigentlicher Grund von Erfahrung macht Gegenstandserkenntnis erst möglich und führt dadurch zu einer höheren Einsicht in die menschliche Selbsterkenntnis, als Selbstbewusstsein bezeichnet.

<sup>2</sup> Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass dies der einzige Aufsatz des gesamten Werkes ist, der auch die einschlägigen Artikel von D. Henrich zur Problematik des neuzeitlichen Subjekts rezipiert hat.

Für die Gesamtthematik des vorliegenden Sammelbandes erscheinen mir die Artikel über Pygmalion von G. Neumann und die beiden Artikel von Ch. Bode zur romantischen Position („Das Subjekt in der englischen Romantik“, S. 871-900) und P. Schulz („Die Subjektivität ist die Wahrheit: Zum Begriff der Subjektivität bei Sören Kierkegaard“, S. 943-964) aufschlussreich. Während in dem Aufsatz von Neumann die Sprache zum subjektkonstituierenden Element wird, wird die Autonomie von Subjektivität und dadurch ihre Infragestellung in dem Artikel über das Subjekt in der englischen Romantik von Bode thematisiert. Bei Wordsworth konstituiert sich das Subjekt selbst, es erreicht aber nie einen endgültigen Status, sondern verändert sich ständig und wird dadurch zum autonomen Subjekt. Dies wird nun weiter getrieben in der Vernichtung seiner Identität bei Keats. Die Selbstkonstitution wird bei Byron zur Selbstinszenierung, und es entsteht das absurde Subjekt. Die damit entstehende Fragwürdigkeit des Subjekts wird in der Entsubstantialisierung des Selbst bei Shelley wieder aufgenommen. Dabei wird gezeigt, dass hier keine Aussage über das Subjekt mehr möglich ist. Die Neukonstituierung des Subjekts in der Sprache stellt dann Coleridge her. Dadurch erscheint das Subjekt in der Romantik als diskursiver Effekt und als Kontingenz von Lebensentwürfen und muss sich aus seiner Autonomie heraus neu begründen. Dadurch wird das Subjekt in der Distanzierung von transzendenten Hintergründen autonom, substanzlos und im eigentlichen Sinne negativ gesehen, denn die Romantik wird zum Angelpunkt

für die Auflösung und die Neukonstituierung von Subjektivität im neuzeitlichen Sinn in der Rezeption aufklärerischer Positionen und in Hinblick auf die Negation und Neukonstituierung von Subjektivität in der Moderne. So verstanden sei sie entscheidend für ein Verständnis dessen, was in der Moderne passiert und daher aus der Diskussion nicht wegzudenken. – Eine Rücknahme dieser autonomen Position von Subjektivität wird dann bei Kierkegaard deutlich, der das Subjekt wieder religiös rückbindet.

Dadurch wird der Romantik zwar eine Schlüsselrolle für ein Verständnis der Subjektivität zugesprochen und es wird deutlich, wie der Zerfall von Subjektivität schon vorbereitet ist und wie sich hier bereits neue Positionen anbahnen, die auf die Paradigmen des 20. Jhs. eingewirkt haben könnten, die eigentlich entscheidende Position kommt aber nicht in den Blick, die ihrerseits eine positive Wende erwarten ließe, nämlich die auf Kant zurückgehende Problematik des Selbstbezugs im Bewusstsein, der in den Aufsätzen in anderen Zusammenhängen zum historischen Teil mit berücksichtigt war.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass das gesamte Kompendium, auch wenn es in vielen Punkten stark weltanschaulich geprägt ist, für ein Verständnis der Subjektivität förderlich ist, indem es neue Aspekte heraus stellt. Dies gilt insbesondere für den historischen Teil, in dem die Vielfalt von Subjektivität zum Ausdruck kommt. Für den systematischen Teil und den Teil über die Paradigmen der Moderne wird dagegen ein recht negatives Bild aufgebaut, denn es wird die These verfolgt, dass Subjektivität

in der Moderne und in der Rezeption der romantischen Tradition vorwiegend negativ zu werten sei und keine eigenständigen neuen Modelle zu bringen scheint. Hier müssten aber vor allem positive und zukunftsweisende Gesichtspunkte in die Beurteilung hineinkommen, was aber durchwegs ausbleibt. Diese Umwertung würde möglich, wenn Überlegungen zur Selbstbewusstseinsproblematik integriert würden. So hätte man sich gewünscht, dass weitere pointierte Darstellungen zur romantischen Positionen zur Sprache kämen, zumal die Romantik der deutschen Tradition mit der hier stark thematisierten Pro-

blematik des Selbstbewusstseins noch weitergehende Differenzierungen zugelassen hätte, da erst mit diesem Problemkreis die Autonomie von Subjektivität fassbar und damit einen vollkommenen Neuanfang für ihre Geschichte darstellen würde. Dadurch hätte man auch weitere neue Ansätze in die Thematik integrieren können, die die enge Konzentration auf den europäischen Kontext geweitet hätten in Hinblick auf amerikanische Positionen, in denen Subjektivität in Form von Selbstbewusstsein wieder zu ihrem angestammten Recht kommt.

Jochen Hörisch

## Der verfasste Körper

### Eine überfällige Studie zur nicht nur romantischen Phantasie organischer Gemeinschaft

1811 im desorientierten Berlin der Napoleonzeit: eine Elite aus Militär, Justiz, Kultur und Wissenschaft beschließt, sich regelmäßig um eine Mittagstafel zu versammeln. Die Körper derer, die dort bei Brot und Wein und mehr zusammensitzen und derart eine Körperschaft bilden, tragen große Namen. U.a. sind der Jurist Savigny und der Philosoph Fichte, die hohen Offiziere Clausewitz und Hedemann, Goethes Komponistenfreund Zelter und der Verleger Reimer sowie die Dichter Brentano und Kleist unter dem Vorsitz von Achim von Arnim zu einer Tafelgemeinschaft vereint. Das Paradigma, an dem sich die klugen Köpfe in der Zeit nach der Aufklärung orientieren, ist überdeutlich. Man reaktiviert in gottferner Zeit das Setting des Abendmahls und gibt der kurzlebigen Institution denn auch keinen anderen Namen als diesen: Christlich-deutsche Tischgesellschaft.

Genauigkeit gehört zu den vielen Vorzügen der hochbekömmlich verfaßten, theoretisch gut gewürzten und mit ihrem Kenntnisreichtum den appetitus intellectualis anregenden Dissertation von Ethel Matala de Mazza, die das Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik analysiert. Und so

entgeht ihr natürlich nicht, daß diese Benennung eigenartig ist: eigentlich müßte es (auch schon vor Ferdinand Tönnies' legendärer Unterscheidung) Gemeinschaft statt Gesellschaft heißen. Denn gegen die Geselligkeitsideale der Salonkultur, die sich zur selben Zeit in Berlin ausbreitet, ist die Gründung offenbar gerichtet. Die politromantische Korporation hat ein starkes Immunsystem: Keine Frauen, keine Juden, keine deutschlandkritischen Elemente und – keine Substanzlosigkeit. Gemeinschaftsbildung soll eben in erster Linie durch gemeinsames Essen und nicht durch unendliches Geschwätz erfolgen. Wer zuviel ißt, wird schläfrig.

In der Opposition von Salonkultur vs. Christlich-deutsche Tischgesellschaft manifestiert sich eine Ambivalenz, die eine lange Vorgeschichte hat. Auf welche Weise viele Körper sich zu einer Körperschaft (etwa einem Staat oder einer Kirche) zusammenschließen (lassen) – dieses Problem hatte früh wirkungsmächtige Bilder und suggestive Modelle freigesetzt. Ether Matala rekonstruiert präzise die wichtigsten Etappen der Problemgeschichte: die ungemein einflußreiche Fabel des römischen Senators Menenius Agrippa über den Streit der Glieder mit dem Ma-



gen, die christliche Gleichnisrede vom Weinstock und den Reben, das Hobbes'sche Denkbild vom Leviathan und die Uhrenmodelle des Cartesianismus bilden die Folie, von der sich die romantischen Konzeptionen organischer Gemeinschaft absetzen.

So organisch-harmonisch aber sind die frühen romantischen Gemeinschafts-Entwürfe nun aber gerade nicht. Die Huldigung des jungen preußischen Königspaars, die Novalis in *Glauben und Liebe* entfaltete, war von der schneidenden Vieldeutigkeit, die Sätzen wie „Jeder Mensch soll thronfähig werden“ nun einmal nicht auszutreiben ist. Friedrich Schlegel hatte dann in seinem Bibel-Projekt, im *Lucinde*-Roman und im *Gespräch über die Poesie* sehr deutlich auf den Konstruktionscharakter und die medialen Voraussetzungen noch der Organismus-seligsten Phantasmen hingewiesen. Und selbst Adam Müllers *Reden über die Beredsamkeit* haben das lebhafteste Bewußtsein davon, wie künstlich herbeigeredet das vermeintlich organisch Sinnfällige ist. Körperschaften bedürfen eben einer Verfassung – und die besteht auch dann aus Zeichen, wenn sie Genealogien, Blutsverwandtschaften und organische Zusammengehörigkeiten über das Geschwätz stellt.

Eine ungemein kluge und umsichtige Arbeit, die das Zeug zum Standardwerk hat. Herausragende Arbeiten provozieren und vertragen aber Kritik. Eigentümlich ist, daß die Studie die Psychodynamik organischer Gemeinschaften zwar häufig streift, nicht aber eigentlich analysiert. Gerade die „rechten“ Entwürfe romantischer Organismen (wie sie sich in der Tischgesellschaft inkarnieren)

träumen von Herrenrunden bzw. homogenen bis homophilen, jedenfalls xenophoben Männerbünden (zumeist im Dienst mütterlicher Körperschaften wie der Alma mater oder der Kirche). Die einschlägige Studie von Nicolaus Sombart über das Männerbundphantasma Carl Schmitts wird in der Arbeit, die ansonsten auch durch ihre immense Belesenheit beeindruckt, nicht erwähnt.

Und dann gibt es auch in dieser Arbeit, die tradierte Anforderungen an Doktorarbeiten sprengt, so etwas wie eine typische Dissertations-zurückhaltung. Die Verf. weigert sich, ihre reiche Ernte deutlich sichtbar auf dem Theorieteller zu servieren. Die postmoderne nouvelle-cuisine-Variante der frühromantischen Grundeinsicht in die Dynamik von Gemeinschaftskulten lautet: Wer ernsthaft Träume von organischer Gemeinschaft realisieren will, zerstört (siehe Serbien), was da träumerisch überhöht werden soll. Erfolgreich ist eben nicht die Gemeinschaft, sondern die Gesellschaft, die weiß, was die Welt im Innersten zusammenhält: der Ausschluß nicht nur des Anderen, sondern auch des Nächsten. Was der eine ißt, kann der andere nicht essen. Das Geld des einen ist per definitionem das Geld, das der andere nicht hat. Regulative Idee jedes besseren Gesprächs ist nicht die Übereinstimmung, sondern der Dissens, ohne den Gespräche ja nicht zustande kämen bzw. keinen Bestand hätten. Die Systemtheorie Luhmanns, die nicht ohne Hintersinn die organische Begrifflichkeit Maturanas übernommen hat, hat dafür eine Zauberformel gefunden, die an das Pointierungsniveau der frühromantischen Aphori-

stik anknüpft: Inklusion durch Exklusion.

schen Romantik. Freiburg 1999 (Rombach Verlag, 480 Seiten, DM 128, sFr 128)

Ethel Matala de Mazza: Der verfaßte Körper – Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politi-

Jochen Hörisch



# Ideen-zirkulation

Stéphane Michaud

## Inhaltsverzeichnis von „Romantisme“ No 99–102

### SOMMAIRE

### N° 104 – PENSER AVEC L'HISTOIRE

Avant-propos par Paule Petitier .....	3
*	
CHRISTOPHE BOUTON	
<i>La tragédie de l'histoire. Hegel et l'idée d'histoire mondiale</i> .....	7
SOPHIE-ANNE LETERRIER	
<i>Histoire et morale</i> .....	19
PAULE PETITIER	
<i>L'histoire romantique, l'encyclopédie et le moi</i> .....	27
JEAN-PHILIPPE CHIMOT	
<i>Entre histoire et mythe : Delacroix, Daumier</i> .....	39
FRANCK LAURENT	
<i>Penser l'Europe avec l'histoire. La notion de civilisation européenne sous la Restauration et la monarchie de Juillet</i> .....	53
NATHALIE RICHARD	
<i>Histoire et « psychologie ». Quelques réflexions sur la spécificité de l'histoire au XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	69
CLAUDE BLANCKAERT	
<i>Les fossiles de l'imaginaire. Temps de la nature et progrès organique (1800-1850)</i> .....	85
RÉSUMÉS .....	103
COMPTES RENDUS. 1898 : <i>Le «Balzac» de Rodin</i> (Jeannine Guichardet); Anne-Marie Baron, <i>Balzac ou l'auguste mensonge</i> (Lucienne Frappier-Mazur); <i>Balzac et le style</i> (Jean-Nicolas Illouz); <i>Les Frères Goncourt : art et écriture</i> [Louis Cabanès, éd.] (Sophie Spandonis); Dominique Fernandez, <i>Le Musée d'Émile Zola</i> (Jean-Pierre Leduc-Adine); Philippe Kaenel, <i>Le Métier d'illustrateur, 1830-1880</i> : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré (Pierre Georgel); Tony James, <i>Vies secondes</i> (Max Milner); Gilbert Durand, <i>Champs de l'imaginaire</i> (Simone Vierre); Claude Millet, <i>Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle</i> (Pascale Auraix-Jonchière); Dominique Peyrache-Leborgne, <i>La Poétique du sublime, de la fin des Lumières au Romantisme</i> (Emmanuelle Malhappe); Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, <i>Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société</i> (Éric Bordas); <i>Internationale Hölderlin-Bibliographie, 1995-1996</i> (Alain Montandon) .....	107

## SOMMAIRE

## N° 105 – L'IMAGINAIRE PHOTOGRAPHIQUE

Avant-propos, par Daniel Grojnowski et Philippe Ortel .....	3
---	---

\*

PHILIPPE ORTEL – <i>Les doubles imaginaires de la photographie</i> .....	5
EMMANUEL HERMANGE – <i>Langage et genèse de l'image, ou Niépce en 1816</i> .....	17
ANDRÉ GUNTHER – <i>La légende du cheval au galop</i> .....	23
PHILIPPE HAMON – <i>Pierrot photographe</i> .....	35
JÉRÔME THÉLOT – <i>Nadar et la Photographie homicide</i> .....	45
CHRISTIAN CHELEBOURG – <i>Poétiques à l'épreuve. Balzac, Nerval, Hugo</i> .....	57
DANIEL GROJNOWSKI – <i>Sortilèges photographiques, de Villiers à Strindberg</i> ..	71
FRANÇOIS BRUNET – <i>Le « romance » daguerrien de Hawthorne</i> .....	85
BERND STIEGLER – <i>La surface du monde : note sur Théophile Gautier</i> .....	91
YVAN LECLERC – <i>Portraits de Flaubert et de Maupassant en photophobes</i> ....	97
DANIÈLE MÉAUX – <i>Représentations de l'Orient : projets photographiques et médiations culturelles</i> .....	107
GUY BARTHÉLEMY – <i>Photographie et représentation des sociétés exotiques au XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	119
PAUL EDWARDS – <i>Roman 1900 et photographie (les éditions Nilsson/Per Lamm et Offenstadt Frères)</i> .....	133
CHARLES GRIVEL – <i>Le Roman mis à nu par la photographie, même</i> .....	145
RÉSUMÉS .....	157
COMPTES RENDUS. Jacques Dürrenmatt, <i>Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique</i> (Anne Herschberg-Pierrot); David Charles, <i>La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo</i> (Myriam Roman); « <i>Les Mystères de Paris</i> ». Eugène Sue et ses lecteurs (Judith Lyon-Caen); Anne-Simone Dufief, <i>Alphonse Daudet romancier</i> (Roger Ripoll); Julia Frey, <i>Toulouse-Lautrec, l'homme qui aimait les femmes</i> (Mireille Dottin-Orsini) .....	163

## SOMMAIRE

N° 106 – TRADUIRE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

Avant-propos par ROBERT DAVREU .....	3
--------------------------------------	---

\*

JEAN LACOSTE

<i>Goethe et la « tâche du traducteur »</i> .....	9
---	---

MARIE-CLAIRE PASQUIER	
<i>Hugo et la traduction</i> .....	21
ÉRIC DAYRE	
<i>Baudelaire, traducteur de Thomas De Quincey une prosaïque comparée de la modernité</i> .....	31
FRÉDÉRIC WEINMANN	
<i>Étranger, étrangeté : de l'allemand au français au début du XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	53
JEAN-CHARLES VEGLIANTE	
<i>Perception française de l'Italie et traduction de l'italien histoire d'un malentendu</i> .....	69
PATRICK HERSANT	
<i>Defauconpret, ou le demi-siècle d'Auguste</i> .....	83
DOMINIQUE BUISSET	
<i>Jules Lacroix traducteur de Sophocle</i> .....	89
DENIS MERLE	
<i>Sur les traductions d'Horace en France, au XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	97
GISÈLE VANHESE	
<i>Erlkönig de Goethe et ses traducteurs français</i> .....	109
SYLVÈRE MONOD	
<i>Les premiers traducteurs français de Dickens</i> .....	119
RÉSUMÉS .....	129
COMPTES RENDUS. <i>Honoré de Balzac. Explorer La Comédie humaine</i> , Groupe international de recherches balzacienes, « cédérom littéraire » Acamédia (Roland Le Huenen) .....	135
TABLES DE L'ANNÉE .....	139
INDEX THÉMATIQUE .....	142

*Anschriften der Mitarbeiter*

Frau Dorothea von Chamisso, CBT Wohnhaus Upladin, Opladener Platz 8, 51379 Leverkusen

Frau Christiane Küchler Williams, American Northwestern University, 1323 Emmerson, # 1, Evanston, I. L., 60201 U.S.A.

Frau Birgit Rehme-Iffert, Eberhardstr. 52, 72072 Tübingen

Frau Susanne Lulé M.A., Liebigstr. 27, 35390 Gießen

Herr Professor Dr. Jochen Hörisch, Hostackerweg 15/1, 69198 Schriesheim

Frau Hanne Roswall Laursen, roswall@coco.ihl.ku.dk, Ph. D.-Stip. Hanne Roswall Laursen, Københavns Universitet, Institut for Germansk Filologi, Njalsgade 80, Dk-2300 København S

Herrn Martin Bondeli, Institut für Philosophie, Universität Bern, Untobler, Länggassstr. 49 a, CH-3000 Bern 9

Herrn Jörn Steigerwald, Helgenstockstr. 15, 35394 Gießen

Frau Christiane Kranich, Bogenstr. 8, 72070 Tübingen

Herrn Prof. Dr. Wolf v. Engelhardt, Paul-Lechler-Str. 5, 72076 Tübingen

Dr. Justus Fetscher, Altensteinstr. 62, 14195 Berlin

Frau Dr. Violetta Waibel, Elly-Heuss-Knapp-Str. 23, 72074 Tübingen

Frau Marion Hiller, Dorfstr. 62/2, 72074 Tübingen

Herrn Prof. Dr. Manfred Koch, Stiefelhof, 72070 Tübingen

Herrn Dr. des. Stephan Jaeger, Giessener Str. 90, 35396 Gießen

Herrn Kai Nonnenmacher, Roman. I, Univ. Mannheim, Schloss – Ehrenhof West, 68131 Mannheim

Herrn Roland Borgards, Kandelstr. 9, 79106 Freiburg

# In eigener Sache

## Einladung zum Abonnement

Der konsequente Empirismus endigt mit Beiträgen zur Ausgleichung der Mißverständnisse oder mit einer Subskription auf die Wahrheit.

(Friedrich Schlegel, Athenäum-Fragment 446)

Die Wahrheit können Sie nicht subskribieren, wohl aber

ATHENÄUM  
Jahrbuch für Romantik

Abopreis: DM 52,00 Einzelverkaufspreis ab Band 2: DM 64,- DM.

Bitte bestellen Sie beim Verlag Ferdinand Schöningh oder bei Ihrer Buchhandlung.

## Hinweise für die Autoren

Bitte schicken Sie die Manuskripte an:

Verlag Ferdinand Schöningh  
Jühenplatz 1  
33098 Paderborn

Für unverlangt eingesandte Texte und Rezensionsexemplare können wir keine Gewähr übernehmen. Eine Zeitschrift oder Kopie Ihres Beitrags sollten Sie selbst sicher verwahren.

Die Manuskripte sollen folgendermaßen eingerichtet sein:

1. Unterstreichug bedeutet Kursivsatz, doppelte Unterstreichug gesperrter Satz (nur in Zitaten, nach Vorlage).
2. Im Text:

Zitate in doppelte Anführungszeichen.

Größere Zitate (mehr als 3 Zeilen) und Verse einrücken. Sie werden in kleinem Druck gesetzt; eine weitere Kennzeichnung entfällt.



Auslassungen oder eigene Zusätze im Zitat: [].

Hochzahlen (für Anmerkungen) ohne Klammer hinter den schließenden Anführungszeichen, und zwar vor Komma, Semikolon und Doppelpunkt, aber hinter dem Punkt.

### 3. Fußnoten:

Alle Anmerkungen fortlaufend durchnummeriert am Schluß des Manuskriptes. Hochzahlen ohne Klammer oder Punkt.

Literaturangaben in folgender Form:

#### a) Bücher

- Monographien: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. Ort Jahr, Band, Seite.
- Editionen: Vorname Zuname (Hrsg.), Titel, Ort Jahr, Seite.

#### b) Artikel

- in Zeitschriften: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. In: Zeitschriftentitel Bandnummer, Jahr, Seite.
- in Sammelwerken: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. In: Titel des Sammelwerks, hg. von Vorname Zuname. Ort Jahr, Band, Seite.

Bei wiederholter Zitierung desselben Werkes: Zuname des Verfassers (Anm. XXX), S. x.

### 4. Abkürzungen:

Zeitschriftentitel u. dgl. möglichst nach dem Verzeichnis der ‚Germanistik‘ u. ä.

S. = Seite, hg. v. = herausgegeben von

Auflagenziffer vor der Jahreszahl hochgestellt.

### 5. Korrekturen:

Der Verlag trägt die Kosten für die von der Druckerei nicht verschuldeten Korrekturen nur in beschränktem Maße und behält sich vor, den Verfassern die Mehrkosten für Autorkorrekturen zu belasten.



[www.books2ebooks.eu](http://www.books2ebooks.eu)